

الْإِدَابَةُ الْجَنِّيَّةُ

مَجَلَّةٌ فَصْلِيَّةٌ يَصْدُرُهَا اخْتَادُوكْتُورُونَ الْعَرَبِ

العدد ٥٠ - السنة ١٤ - شتاء ١٩٨٧



اللّاداب الـجـنـيـة

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب المتربي بمدحـقـنـ

العدد ٥٠ - السنة الثالثة عشرة - شتاء ١٩٨٦

المدير المسؤول:

علي عقله عرسان

رئيس التحرير:

د. حسام الخطيب

هيئـة التـحرـير:

د. ناديا خوست

اليس بدـيوـي
محمد فلاحـهـ



مكتبة لسان العرب

www.lisanarab.com

lisanerab.com

رابط بديل

الاداب الاجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

الاشتراك السنوي

في الجمهورية العربية السورية :
للافراد والدوائر الرسمية
٢٤ ل.س

في البلاد العربية :
البريد العادي ٣٦ ل.س

في البلاد الاجنبية :
البريد العادي ١٢٥ ل.س

تضاف تكاليف الطائرة في حالة
الاشتراك بالبريد الجوي .

الراسلات

باسم رئيس التحرير

الادارة

اتحاد الكتاب العرب
دمشق - اوستراد المزة
ص. ب ٢٢٢
٢٤٤٢٩
٢٤٤٢٩

«الاداب الاجنبية»

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة
أشهر تعنى بنشر المواد المترجمة
من الادب العالمي في مجالات
الشعر والقصة والمسرحية
وغيرها من صنوف الادب
الابداعي وكذلك في مجالات
ال النقد والبحث الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم
رئيس التحرير .

* يرجى من الاساتذة الذين
يرسلون مواد مترجمة بقية
النشر في المجلة ان يرفقوها
بالاصل الاجنبي وان يذكروا
المراجع بوضوح .

* يرجى من الاساتذة المترجمين
عدم التصرف في النصوص
والعنابة بصحة العبارة
العربية .

* المواد التي تلقاها المجلة
لا ترد لاصحابها سواء نشرت
أم لم تنشر .

المحتوى

د. حسام الخطيب ٤

كلمة التحرير

علي عقلة عرسان ٦

المقدمة

دراسات في المسرح :

ديناميكية الاشارة في المسرح

جندريك هونترل

١١ تر : د. امير كورية

المایم والباتومايم

٤٣ رياض عصمت

مدخل الى مسرح جان جينيه

٥١ د. أحمد ديب شعبو

تعاليم تشىخوف

يفجيني سيدروف

٨٤ تر : عبد الرحيم ابو ذكري

الابعاد الفنية الموضوعية في مسرحيات تشىخوف

٩٠ احمد علي الهمданى

مسرحيات :

في ظلمة الوادي السحيق ج.٢٠. سنجد تر : د. عادل عبد الله ١٠١

التأبين - جيمس ريتشاردسون تر : د. سليمان محمد أحمد ١٢٢

المرصد الاذلي :

في ظلال الكتب الجديدة

١٤١ اعداد : اميرة عرفات

بانوراما الشعر الروسي

١٤٨ عرض : وليد مشوّح

ورد خطأ في صفحة ١٠١

الخطأ : بقلم : ج.٢٠. سبع الصواب : بقلم : ج.٢٠. سنجد

كلمة التحرير

• رئيس التحرير •

يلاحظ القارئ المتبع أن (الأداب الأجنبية) منذ سنوات التزمت سياسة واضحة تجاه قضايا المسرح، وهي اجتناب المreasات المتخصصة، والاكتفاء بنص مسرحي واحد يتم اختياره بشكل يناسب ، ما أمكن ، محور كل عدد من الاعداد . ومثل هذا الاجتناب غير ناجم عن قل وانما هو ناجم عن احترام للتخصص ، وربما عن تهيئ أيضا . فهناك – أو يفترض ان يكون هنا وهناك – مجلات تخصصية في المسرح تحسن اختيار المواد وتطبق سلم أولويات في النشر منبثقا من مستلزمات الواقع المسرحي . وفي هذا الموقف نرى انفسنا منسجمين مع السياسة العامة التي تتبعها المجالات الادبية المرموقة في العالم .

ومن أسف أن رياح التدهور التي يعاني منها الوسط الثقافي العربي – بله غيره من الساحات – طالت أول ما طالت تلك المجالات المحدودة عدداً التي كانت تعنى بالمسرح ، فتوقفت على الصدور واحدة بعد أخرى ؟ مما جرّانا على أن نجمع بعض دراسات مسرحية متوافرة لدينا ونضمها معاً في ملف أو محور خاص بهذا العدد من « الأداب الأجنبية » . ونحن في ذلك لا نزعم أننا نسد فراغاً أو بعض فراغ ، لأن الفراغ كبير بوجود المجالات المسرحية المحتجبة وبفياتها ايضا . ومهمة النهوض بالمسرح صعبة متداخلة الجوانب ، يكاد المرء يقول إنها اعجزت الاطباء وأعيتهم .

وقد اضفنا الى الدراسات المسرحية في العدد مسرحيتين مختارتين احدهما للكاتب الايرلندي المعمق سنج ، والثانية للكاتب الاميركي جيمس ريتشاردسون ، وهي مسرحية حديثة جدا يمكن ان تعطي فكرة عن آخر تطورات المسرح الاميركي المعاصر .

ولا نكتم القراء الكرام - وقد عودناهم الصراحة الى درجة ان بعض صغار النفوس من المعلقين اتخذوا من هذه الصراحة ذريعة لتسجيل الماخذ على المجلة بطريقة رخيصة (من فمك أدينك) - لانكتتهم اننا حاولنا البحث عن مسرحيات قصيرة قابلة للترجمة في آداب أخرى تبieraً معروفة، ولكن ما عثرنا عليه ضمن امكاناتنا المحدودة هو نصوص طويلة جدا او نصوص ذات طابع محلي مفارق . واضطررنا الى الاكتفاء بالنصين الوارددين في هذا العدد ، من العلم انه ليس عددا خاصا بالمسرح ، وانما هو ملف عن الدراسات المسرحية ، اردنا له أن يحمل للقارئ شيئا من التفريع في المادة التي تنشرها المجلة .

الى قرائنا الاعزاء نتوجه ثانية بالشكر ، ونلحظ في رجائهم ان يزودوا المجلة بآرائهم وتعليقاتهم ، وأن يتتأكدوا ان كل شيء تقدمه في « الآداب الاجنبية » مدفوع برغبتنا في جعل المطالعة متعة اصيلة ومفاجأة متفردة .

د.حسام الخطيب

مَقَدِّمة

الْمَسْرُحُ حَيَاةً وَحَضْنَارَةً وَابْدَاعٍ

بِقَلْمِ الْأَسْتَاذِ عَلَيْ عَقْلَةِ عَرْسَانِ

المسرح فعل حضاري ، يضم فيما يضم فحوى ما نحن وما نستعمل ، ضمن إطاريه المادي والمعنوي ، ويحمل خصوصية وهوية ، ويتسامي في معارج القيم ليكون انسانيا في تعمقه وشموله ، انطلاقا من أصالة وانتماء لارض وبيئة وشعب . اشراقة الجوهر الانساني الخلاق الذي يربط عبر الزمن بين كائن وآخر ، ويربط عبر الجغرافيا بين تجربة وتجربة رغم تقاصي المسافات والوقات .

والمسرح من اكثـر الاجناس الادبية – الفنية قـدما وتأثـيرا في الناس : فقد واكب نضال الانسان في الحياة من اجل كينونة نوعية وصيرورة نوعية فيها ، منذ مجتمعات الصيد والرعـي الى عـصر الحـواسـيب « كـمـبيـوتـرـز » وغزو الفضاء . وستبقى هذه النار المتقدة في الروح محافظة على حـيـوـيـتها

□ المسرح حياة وحضارة وابداع □

واستمرار تدفقها من صلب العنق الابدي بين الموت والحياة وترائبها ، لتدفع مسيرة الشوق في الحياة للعيش والحب والبحث والتالق ، تلك التي يجسدها فن المسرح كصورة الظل عن الحياة .

ومنذ كانت « بعل وعنة - عشتار - تمثل كمسرحية على الساحل السوري قبل أن يفكر اليونان بالمسرحية بعد قرون » (١) الى أن سرق بروميثيوس بطل اسخيلوس النار المقدسة من جبل الاولب - كما تقول الاسطورة اليونانية او ربما أصلها السوري - وأهداها للانسان فمنحه القدرة على الخلق والقوة لتهذيد الخالقين باستخدامه العقل ونور البصيرة ؛ منذ ذلك التاريخ والمسرح كالحياة في تجدد وتواصل ومحاولات لا تعرف اليأس ليكون ، بكون الانسان ، قدرة متتجددة على امتلاك الوعي ؛ وامتلاك الحرية بالوعي ؛ واكتشاف آفاق رياضة جديدة في الحياة ؛ تأسيساً على استمرار الوعي في تجديد وتوسيع أفق الحرية والسعادة والاستمتاع بدقايق عمر نعيشها مرة واحدة فقط ، وتمر دقائقه دونما عودة .

لقد لاحقنا الوعي بالذات ، ووعي الذات للآخر ، أيا كان الآخر . تأنسن أم تشينا ، واستمرت مسيرة الصراع على المسرح كما في الحياة ، وفي أعماق الذات كما في الحياة وفي المسرح ، بين الخير والشر ، الحرية والاستلاب ، الديمقراطية والديكتاتورية . وتمتد رموز تلك الملاحقة عبر تاريخ الاسطورة والادب ، وتبجل خير ما تتجلى في المسرح خاصة ، لتعيد الخضراء الى عود الامل كلما ذبل ، وتنبعث حياة من الموت وبعده ، ونورا من جسد الظلمة ، مشرقة في بعل القائم من الموت ، وتموز القادر من

١ - جون هـ . باتون John H. Patton عن تاريخ سوريا القديم لاحمد داود ص ٨٠٠

الخشب ، وادونيس المتألق في دموع افروديث . في ايزيس واوزيريس ، جلجامش وانكيدو ، اوديب وتريزياتس ، انتيفون وكريون ، بوليوس قيصر وبروتوس ، في هملت وستيبان وأبطال ينتظرون الولادة .

انها مسيرة الحياة المنتصرة ، وامتلاك الانسان للوعي المعرفي في تواصله مع العقل البشري عبر تاريخ نضاله ، ومنع اقنية المعرفة وأوعيتها ، وفي استخدامه لهذا الوعي من أجل حقوقه وحرياته وترسيخ معاييره وقيمته ، و اختيار نوع الحياة التي يريد ، له ولآخر .. فلا فصل ، اذ الآخر ليس الجحيم الا بمقدار ما يكون نوع الحياة ونوع الاختيار ، جحينا .

أقول انها مسيرة الحياة وامتلاك القدرة على تجديدها وتوسيع افق الرؤية فيها ، والاستمتاع بدقاتها بالاستفادة من مواثبات الروح ومخصباتها ، تلك التي تنبت في الآداب والفنون ، عبر مسيرة الابداع الانساني فيما لا سيما المسرح . وفي مسيرة الابداع تلك ، التي شاركت فيها الامم على مر التاريخ ، انطلاقا من اشتراکها جميعا في امتلاك مقومات رئيسة لهذا النوع من الابداع في تفاعل وتكامل تامين ، أعني : الكلمة والحركة والايقاع او اللحن ، واشتراکها في التوق الى التعبير والتوصيل بهدف ، والاطلاع والتواصل عبر « الفرجة » بهدف أيضا . في تلك المسيرة حمل كل شعب خصوصية و هوية ، وكل مرحلة من مراحل التطور سمات وملامح و مقومات تنسب اليها . وهكذا تميزت عطاءات الشعوب وتفاعلاتها انطلاقا من وجود التمايز والخصوصيات المتعددة . ولو لا هذا لانتفى اي شكل واي نوع من اشكال وأنواع التفاعل والتلاقي والاغناء والاغتناء في المسيرة الثقافية للانسانية . في أحضان الدين نشأ المسرح ، من الاسطورة او معها ، هكذا كان في مصر القديمة وفي سومر وبابل وأيلا واوغاريت ، ثم في اليونان حيث يؤكد هيرودوت انتقال الآلهة اليها من بلادنا

□ المسرح حياة وحضارة وابداع □

بقوله « أنا لا أؤمن مطلقاً بأن الاتفاق بين شعائر ديونيسيس في مصر وفي بلاد اليونان وليد الصدفة ، والا لانسحبت هذه الشعائر مع طباع اليونانيين وما كان دخولها عندهم حديث العهد . ولن أقول ابداً ان المصريين نقلوا هذه الشعائر عن اليونانيين ، لا هي ولا غيرها من العادات ، ولكن من الما يتحمل جداً - كما يخيل الي - ان ميلامپوس تعلم هذه الشعائر من كادموس الصوري ، ومن أولئك الذين هاجروا معه الى البلاد التي تسمى حالياً بيوسيا . » (٢) ومن المسرح الذي نشأ في اليونان وتطور ونما، ثم تجدد في عصر النهضة الاوربية وفي عصور تالية ، وانتشر الى بلدان العالم حاملاً بنية عامة قوية يزاحم بها البنى المحلية لفنون المسرح . فيمحو او يطعم او يواكب تلك البنى .

ومن هذا الزاد نهلت البشرية وتنهل خبرة ومتعة وعبرة ، وتسجل توقعها وشوتها ومعاناتها ، وتترك بصماتها الابداعية في ذلك السجل الخالد سجل المسرح ، ولكل منها شخصية وهوية وجود في تمایز قد يؤدي الى تمیز . وفي هذا الاطار الحضاري العام تتعايش وتفاعل عطاءات وابداعات ، وكل اطلاقة على شيء منها تشي وتحفز وتفيد . ومن هذا وفي اطاره ينبع ويندرج ما قدمه « الآداب الاجنبية » اليوم من عطاء مسرحي، نأمل ان يحقق أهدافه .

٢ - هيرودت يتحدث عن مصر ص ١٤٩ - ١٥٠ ترجمة د. محمد صقر خفاجه .
دار القلم بالقاهرة ١٩٦٦

دراسات في المسرح

ديناميكية الإشارة في المسرح

• بقلم: جنديريك هونترل

ترجمة: د. اوميره كوردية

الماءِمَ والبَانْتُومَاتِيم

ترجمة وتقديم: رايموند عاصم

مَدْخُلُ إِلَى مُسْرَحِ جَانِ جِينِيَّه

• بقلم: د. أَحمد دِيب شعبو

تعالِيَّه لـ تَشِيخُوف

• بقلم: يغبني سيدروف

ترجمة: عبد الرحيم أبو ذكري

الأَبعَادُ الفنِيَّةُ والمُوضِوعِيَّةُ في مَسْرِحِيَّاتِ تَشِيخُوف

• بقلم: أحمد علي الهمداني

ديناميكية الإشارة في المسرح

• بقلم جنديك هونتل

ترجمة: د. أومير كورية

أومير كورية ، باحث سوري ،
يحمل دكتوراه في نظرية ونقد الدراما
من جامعة مدينة نيويورك ، ظهرت
له ابحاث وترجمات باللغتين الانجليزية
والعربية في مجلات أميركية وعربية ،
يسدرس حالياً في جامعة فوردم
بمدينة نيويورك . ويعمل
كتاباً عن سيمياء الدراما والمسرح .

ملحة عن المؤلف :

جيندرريك هونزل ، (١٨٩٤ - ١٩٥٣) المخرج والمنظر المسرحي التشيكي سلوفاكي ، هو أحد مشاهير « مدرسة براغ للعلوم البنوية والسيميائية » ، اشتهر بشكل خاص بدراساته القيمة في ميدان سيمياء المسرح ، في دراسته « ديناميكية الاشارة في المسرح » يؤكد هونزل على أن كل شيء على خشبة المسرح هو « اشارة » لشيء آخر . وللإشارة المسرحية تتميز بتعددية وظائفها وقدرتها على التحول الدائم ، وخاصة « التحول » هذه ، في نظر هونزل ، يتفرد بها المسرح دون بافي الفنون ، في الوقت الذي تقوم الموسيقى على عنصر النغم ، والرسم على اللون ، والشعر على اللغة ، والرقص على الحركة ، يتميز المسرح بقدرته ليس فقط على استخدام عناصر كل هذه الفنون ، بل على تحريرها من القيود التي فرضتها عليها فنونها الأصلية وتوحيدها في كل موحد ذي خصائص مسرحية ، بمعنى آخر ، أن هذه العناصر تدخل في علاقتين واسعات جديدة عند تمسيرها ، ولكن هذه العلاقة ، على حد قول هونزل ، لا تخضع لقوانين ثابتة .

نظرة هونزل للمسرح « كفن أحادي » تتناقض ومفهوم فاغنر للمسرح « كفن تركيبي ». يرى فاغنر المسرح مزيجاً من فنون متعددة يعمل الفنان المسرحي على خلق توازن بينها لاحداث تأثير معين لدى المتفرج . عند هونزل هذه العناصر المختلفة تفقد استقلاليتها وخصوصيتها وتندمج في كل واحد عبر الفعل المسرحي ، يشبه هونزل الفعل المسرحي بالتيار الكهربائي ، والمتلتصر المزامنة هي موصلات مختلفة لتيار واحد ينتقل من عنصر إلى آخر ، أو يجري عبر عناصر متعددة في آن واحد ، كما أن توحيد الفعل المسرحي لهذه العناصر يتجلّى في سيكولوجية النظارة التي تتجه بشكل مباشر نحو غرض معين على الخشبة متحدة في شعورها إزاء ما تعانيه الشخصوص المسرحية .

«المترجم»

كل شيء يشكل واقعاً على خشبة المسرح : نص الكاتب المسرحي ، تمثيل الممثل والاضاءة المسرحية – كل هذه الاشياء ، وفي جميع الحالات ، ترمز الى اشياء اخرى . بمعنى آخر ، العرض المسرحي هو مجموعة اشارات (Signs) .

مثل هذا الرأي عبر عنه [اوتكار زيك] في « علم جمال الفن الدرامي » حين قدم مفهوم ان « الفن الدرامي هو فن الصور (Images) وهو كذلك من جميع النواحي على الاطلاق » (1) . الممثل يمثل شخصية درامية (ثوجان يمثل هملت) ، المشهد يمثل المكان الذي تتكتشف فيه القصة (قوس قوطي يمثل قصراً) ، الاضاءة المشعة ترمز الى النهار ، الاضاءة المعتمة تشير الى الليل ، وندل الموسيقى على حدث (ضجيج معركة) . . . النخ . يعلل زيك على انه بالرغم من ان المسرح ينطوي على بنى معمارية يبقى من المستحيل ان نعهد بالمسرح الى ميدان العمارة ، لأن العمارة لا تقبل ان ترمز الى أي شيء . وهكذا ليس لها وظيفة صورية . أما المسرح فليس له وظيفة أخرى سوى الاشارة الى شيء آخر ؛ ويكتف عن أن يكون مسرحاً اذا لم يدل على شيء آخر .

لكي نفهم زيك بشكل أفضل ، سنضعي بعض عبارات أخرى قائلاً : ليس بالامر الهام ان كان المسرح مبني أم لا ؛ أي سواء كانت الخشبة مكاناً في مسرح براغ القومي او مرجاً قرب غابة ، او زوجاً من الالواح الخشبية مدعوماً بالبراميل ، او ساحة سوق محشدة بالمتفرجين ، المهم في الامر ، ان خشبة مسرح براغ القومي « تمثل » بشكل تام مسرحاً ، او ان مرج مسرح الهواء الطلق يرمز بوضوح الى ساحة البلدة ، او ان جزءاً من ميدان في مسرح ساحة السوق يمثل القسم الداخلي من فندق

.. النـ . على اية حال ، لا ينتقض زـك من قيمة الطبيعة المعمارية لخـشبـة المسرـح . حين يـتحدثـ عن الخـشبـة ، لـديـهـ تـصـورـ ذـهـنـيـ لـلـخـشبـةـ دـاخـلـ مـبـنـىـ المـسـرـحـ . معـ ذـلـكـ ، بـاـمـكـانـنـاـ انـ نـسـتـخـلـصـ مـنـ مـنـاقـشـةـ زـكـ الـاسـتـنـتـاجـاتـ التـيـ ذـكـرـنـاـهاـ توـاـ ، وـالـتـيـ تـشـيرـالـىـ انـ الـوـظـيـفـةـ الصـورـيـةـ لـلـخـشبـةـ لـاـ تـعـتمـدـ الـبـنـيـانـ الـعـمـارـيـ (**) .

منـ هـذـاـ المـثـالـ عـنـ الـمـيـزـةـ السـيـمـيـائـيـةـ (Semiatic) لـخـشبـةـ المـسـرـحـ نـسـتـطـيعـ انـ نـسـتـخـلـصـ قـيـاسـاـ تـنـاظـرـيـاـ لـجـوـانـبـ اـخـرىـ مـنـ الـعـرـضـ الـمـسـرـحـيـ ، بـرـغـمـ اـنـ تـأـكـدـ لـنـاـ انـ الـخـشبـةـ هـيـ عـادـةـ بـنـاءـ ، لـيـسـ طـبـيـعـتـهـ الـبـنـائـيـةـ الـتـيـ تـجـعـلـهـ خـشبـةـ مـسـرـحـ ، بـلـ حـقـيقـةـ كـوـنـهـ تـمـثـلـ مـكـانـاـ دـرـامـيـاـ . وـالـشـيـءـ ذـاتـهـ يـمـكـنـ اـنـ يـقـالـ بـخـصـوصـ الـمـمـثـلـينـ : الـمـمـثـلـ هـوـ عـادـةـ شـخـصـ يـتـكـلمـ وـيـتـحـرـكـ عـلـىـ الـخـشبـةـ ، وـلـكـنـ الـطـبـيـعـةـ الـاـسـاسـيـةـ لـلـمـمـثـلـ لـاـ تـمـكـنـ فـيـ حـقـيقـةـ اـنـ شـخـصـ يـتـكـلمـ وـيـتـحـرـكـ عـلـىـ الـخـشبـةـ ، بـلـ فـيـ اـنـهـ يـمـثـلـ شـخـصـاـ ماـ . اـيـ اـنـهـ يـدـلـ عـلـىـ دـوـرـ فـيـ مـسـرـحـيـةـ . لـذـلـكـ ، لـيـسـ ضـرـورـيـاـ اـنـ يـكـونـ الـمـمـثـلـ كـائـنـ بـشـريـاـ لـاـنـ الـمـمـثـلـ قـدـ يـكـونـ قـطـعـةـ خـشـبـ اـيـضاـ . اـذـاـ كـانـ الـخـشبـةـ تـتـحـرـكـ وـحـرـكـاتـهـ تـلـازـمـهـاـ كـلـمـاتـ ، عـنـدـهـاـ مـثـلـ هـذـهـ الـقـطـعـةـ الـخـشبـيـةـ تـسـتـطـيعـ اـنـ تـمـثـلـ شـخـصـيـةـ فـيـ مـسـرـحـيـةـ وـتـصـبـحـ مـمـثـلاـ .

لـقـدـ حـرـرـنـاـ مـفـهـومـ خـشبـةـ المـسـرـحـ مـنـ قـيـودـهـ الـبـنـائـيـةـ ، وـنـسـتـطـيعـ اـنـ نـعـقـ مـفـهـومـ «ـ الـمـمـثـلـ »ـ مـنـ قـيـودـ الـادـعـاءـ الـقـائـلـ اـنـ الـمـمـثـلـ كـائـنـ بـشـريـ يـمـثـلـ شـخـصـيـةـ دـرـامـيـةـ فـيـ مـسـرـحـيـةـ . اـذـاـ كـانـ التـمـثـيلـ يـكـمـنـ فـقـطـ فـيـ تـمـثـيلـ الشـخـصـيـةـ الـدـرـامـيـةـ بـوـاسـطـةـ شـيـءـ ماـ ، عـنـدـهـاـ لـيـسـ الشـخـصـ وـحـدهـ

(**) هو نـزـلـ لـاـ يـحـصـرـ خـشبـةـ بـمـبـنـىـ المـسـرـحـ . قـدـ تـقـعـ خـشبـةـ فـيـ اـيـ مـكـانـ شـرـيـطةـ اـنـ تـحدـدـ مـوـقـعـ الـفـعـلـ الـدـرـامـيـ وـتـوـصـيـ بـشـيـءـ مـعـينـ . (ـ المـتـرـجـمـ)

□ ديناميكية الاشارة في المسرح □

قادراً ان يكون ممثلاً بل حتى الدمى الخشبية والآلة (مثلاً : مسرح لينريسيكي وشيلمر وليزлер الميكانيكي يستخدم الآلات) او أي شيء (مثلاً : المسرح الدعائى للتعاونيات البلجيكية حيث لفافة قماش ، ساق عنكبوت ، مطحنة قهوة ، وما شابه ذلك كانت شخصيات درامية) .

مجرد سماع صوت من جزء جانبي من المسرح او من الراديو ، سيدل بدقة على شخصية درامية ، وعندها مثل هذا الصوت هو بمثابة ممثل . بالضبط مثل صوتي كهذا يظهر في « فاوست » لجوته . في العروض العادية لهذه المسرحية يشاهد دور الله في « البرولوغ » فقط كصوت . في مسرحيات الاذاعة ، الصوت والضجة يمثلان ليس فقط الشخصوص الدرامية ، بل جميع الحقائق الاخرى التي تشكل واقع المسرح - كالخشبة ، المشهد ، والاضاءة ، والاثاث والملابس ، يوجد في الراديو اشارات صوتية لجميع نواحي المسرح . هذه الاشارات الصوتية يشار لها كمشاهد سمعية وتتمثل بواسطة صوت الالات الكاتبة للدلالة على مكتب ، جلة المثقب الهوائي ودمدمة عربات سكة الحديد تمثل منجماً للفحص .. الخ . الكأس كأحدى لوازم المسرح يمكن ان يشار اليها بصب الخمرة او بصوت صادر عن ضرب قدحين بعضهما ببعض .. الخ .

يحصر زيك نقاشه للشخصية الدرامية في الاشكال التقليدية للعرض المسرحي . هو يتحدث فقط عن « مسرحيات وأوبريهات opera مثلت على المسرح » ويأخذ بعين الاعتبار فقط الممثلين والمفنين الذين يمثلون على خشبة المسرح ، ولكن مادام قد ازال القيود التي كانت تربط الخشبة بالعمارة بشكل خاص ، أصبح الطريق مفتوحاً أمام جميع الجوانب الدرامية لتصل إلى حرية مماثلة . ان التحرير ينتظر الشخصية

الDRAMATIC ؛ كما ان التحرير ينتظر نص الكاتب المسرحي ، حتى الان النص اللفظي ، وهكذا بالنسبة لعناصر اخرى من الفن الدرامي . كنا مندهشين حين اكتشفنا انه لا ضرورة ان تكون قسمة الخشبة مكانية (Spacial) ، لأن الصوت يستطيع ان يكون الخشبة ؛ والموسيقى تستطيع ان تكون الحدث الدرامي والمشهد ان يكون النص .

أولا دعونا نعالج الخشبة والاشارات التي تشير اليها ، بأمكاننا أن نقول ان الخشبة يمكن أن تمثل بواسطة أي فسحة حقيقة ، أو بمعنى آخر ، يمكن أن تكون الخشبة أيضا بنية أو ساحة بلدة محاطة بالمتفرجين ، أو مرجا أو قاعة في فندق . ولكن حتى عندما تكون الخشبة فسحة لا ضرورة للإشارة اليها بخصائصها المكانية فقط . لقد استخدمنا توأ مثال المسرح في الراديو (مكتب اشغال ، منجم فحم .. الخ) التي يتم التدليل عليها صوتيا . على اية حال ، حتى المسرح التقليدي يستطيع ان يمدنا بأمثلة عن دلالات لا مكانية للخشبة . مثال : صوت يمثل خشبة مسرح . في الفصل الاخير من « بستان الكرز » لتشيكوف ، البستان يلعب الدور الاساسي . بستان الكرز هو على الخشبة ولكن لا نستطيع ان نشاهد ، لم يشر اليه مكانيا بل عبر صوت ضربات الفؤوس التي نسمع وهي تقطع اشجار الكرز . بهذه الطريقة ، يستطيع الكاتب المسرحي والمخرج ان يدللا على الخشبة عبر تلك المعالم من الواقع التي تتطابق واهدافهما والتي تعذر بشكل مؤثر التفاهم بينهما وبين الجمهور .

ان الحقائق التي اوردناها حتى الان نتجت عن ملاحظة وتقدير لاعمال فنية محددة وليس مجرد استنتاجات علمية . ان مفهوم زيك

يفترض ان تكون الخشبة دائمة في المسرح ، في مكان يرمز اليه معماريا « حيث تمثل المسرحيات والاوبرايات لقد كانت بالتأكيد اعمال فنية فعلية تلك التي تجرأت ان تقتتحم تلك المجالات التي لم تلجهما نظرية المسرح على الترغم من انها اشارت الى ذلك الاتجاه . لقد كان للمسرح الحديث التأثير في تحرير الخشبة من ثوابتها المعمارية الساقطة .

ان تجارب التكعيبية - المستقبلية (*) في المسرح لفت انتباها الى خشبات ومسارح اخرى غير تلك التي بنيت لاجل باليه القياصرة او لقصورات المسرح الخاصة بالمجتمع الراقي ، او لاجل نشاطات ثقافية لهواة بلدة صغيرة ، من خلال هذه التجارب اكتشفنا مسرح الشارع . ذهلنا بالمية المسرحية لميدان الرياضة . واعجبنا بالتراثات المسرحية التي خلقت بواسطة حركات وافعات الميناء وغيرها ، اكتشفنا في آن واحد خشبة المسرح البدائي ، والعباب الاطفال ، والسرك الابياني ، ومسرح الحانه للممثلين المتجولين ، ومسرح القرؤسين الذين يحتظون وهم مقتضعين . ان بامكان خشبة المسرح ان ترتفع في اي مكان - اي مكان قادر ان يستسلم لخيال مسرحي .

(*) ظهرت التكعيبية - المستقبلية كحركة فنية ومسرحية في العقد الاول من القرن العشرين وبدأت تتلاشى حوالي ١٩٢٥ في كل من فرنسا ، وإيطاليا وروسيا . كان النص المسرحي في هذه المرة وجينا وخاليا من العقدة التقليدية ومن تطورات الاحداث الل蹀قة . وكان تخخل النص يسمح لعناصر كثيرة كاللوسيون ، والرقص ، والتمثيل ، والحركات ، والاصوات والاصوات ان تتدخل في إطار من احداث متزامنة تقع على الخشبة وبين الجمهور يقصد الماديه حسيا . لكن العرض اقرب الى الكباريه منه الى المسing . (المترجم)

بتحرير خشبة المسرح اعتقت جوانب اخرى من العرض المسرحي من قيودها . لقد تحرر المشهد من سحر الاطارات الخشبية واللوحات الزيتية على القماش . ان المسرح المؤسلب (Stylized) (**) ، « مسرح الفن » في فرنسا ، او مسرح جورج فوج (**) وادolf ابايا (**) في المانيا ، وجمعية الدراما الجديدة في روسيا ، وكفابيل في بوهيميا التزم بالاشارات المشهدية التي يمكن تسميتها « بالكتابات المشهدية » ، كان

(*) المسرح المؤسلب (Stylized theater) هو نقيس المسرح الطبيعي الذي يحاكي الواقع . في هذا المسرح ، يدرك الممثل انه يمثل أمام الجمهور والجمهور يعي حقيقة المثل التي تلوب عادة في الشخصية الدرامية في المسرح الواقع . والمناظر مجرفة عن الواقع ، ترك فيها المخرج فراغات تحرض خيال المتفرج على ملئها . والحركة هنا تنتج عن البراعة في تداخل وتقاطع الخطوط واللوان الشباب وتوزيع الممثلين على الخشبة . والتمثيل اخصوصاً لايقاع الحوار والحركة الطبيعية التي تجعله اقرب الى الرقص منه الى التمثيل . (الترجم)

(**) جورج فوج (1868 - 1949) ناقد ومنظر مسرحي الماني . أكد فوج أن الإيقاع يدمج جميع عناصر العمل المسرحي . وضع الممثل أمام المشهد وليس ضمنه لكي يضفي البعد الثالث ، كما طالب بأسلوبة (Stylization) جميع عناصر المسرح ، كما مدد الخشبة لتشمل الصالة وتخلق شعوراً بالوحدة بين الممثل والجمهور .

(الترجم)

(***) ادولف ابايا (1862 - 1928) مصمم ديكور ومنظر مسرحي سويسري عرف باتجاهه الرمزي الذي يؤكّد على اعطاء المتفرج مناخاً بدل المظاهر الواقعية . استبدل الوحدات ذات البعدين بسلام وانشاءات ذات ابعاد ثلاثة لتصعيد حركة الممثل ولتحجج الارضية الافقية بالمشاهد المرتفعة عامودياً . استخدم الاشارة بطريقة لا واقعية مشابهة للموسيقى على خشبة تجريدية مؤلفة من كتل بيضاء ورمادية مجسمة .

(الترجم)

يستخدم قوساً قوطياً للدلالة على كنيسة باكملها (أخرج كفابيل «لإشارة مريم» لكلوديل)، فسحة خضراء على الأرض كانت تعنى ساحة معركة، وشعار النبالة الانكليزي على ستارة حريرية كان كافياً للدلالة على قاعات ملوكية («الدورة الشكسبيرية» لكافابيل). كان الجزء يمثل الكل، ولكن الجزء يمكن أن يدل على عدة كليات مختلفة: عمود فينيسي أو مجموعة من درجات السلالم كانت تقريباً كافية لجميع مشاهد «تاجر البندقية» باستثناء مشاهد غرفة شايلووك أو بورشيا أو تلك التي في البستان. إن العمود ودرجات السلالم استخدمت ليس فقط كمشهد للشارع، ولكن أيضاً للميناء، للساحة ولمحكمة العدل. كان المشهد الرمزي في المسرح المؤسلب يحاول أن يستخدم، قدر الامكان، أدوات ذات معنى افرادي. صحيح أن عموداً فينيسيا يمكن وضعه في ساحة أو في شارع، أو جعله جزءاً من بيت ولكن في جميع الحالات كان يعني مبني فينيسيا، لا شيء إلا جزءاً من مبني فينيسي.

مع مجيء المسرح التكعيبى - المستقبلي ظهرت مواد جديدة على الخشبة، أشياء لم يطعها سابقاً اكتسبت وظائف تمثيلية متعددة. إن مسرح «الإنسانية الروسية» (Constructivism) (*) استخدم بناء هندسياً من الألواح للدلالة على ساحة مصنع، مقصورة في حديقة، حقل قمح أو مطحنة قمح. السؤال الذي يمكن أن يثار هو، أي جزء أو أية

(*) أخذ مايرخولد مصطلح «الإنسانية» عن الفن التشكيلي الذي انتشر في العقد الأول من هذا القرن. كان النحت مكتظاً بسطوح وكتل تجريدية خالية من مضامون يوحى بالواقع. بالمثل شغل مايرخولد خشبة المسرح بسطوح، وسلامم، ودوالib متعركة وأشكال هندسية أخرى كوسيلة لتصعيد التمثيل. كان يقلب على هذه الأدوات الصفة الوظيفية بدل الزخرفة. (المترجم)

خاصة بهذه الالوح حملت الوظيفة التمثيلية ؟ لم يكن اللون أو الاشكال الملونة التي ترمز الى شيء ، لأن هذه الانشاءات كانت مصنوعة من خشب خام غير مصقول أو كانت مدهونة بشكل مماثل . استثنى « الانشائية » استخدام الصورة أو الاشارات الملونة على الخشبة (هكذا كانت الانشائية عند پوپوفا ومايرخولد) . على اية حال ، فشل غالبا حتى ترتيب الانشاءات من اجل خلق اشارة مسرحية غير مبهمة . ان الانشاء الذي وضعه مايرخولد لمسرحية « موت تارليكن » كان مجردة صندوق كبير للشحن متعدد بشيء اسطواني من ذات المادة التي تواجهه نهايتها الدائرية الجمهور والتي كان بالامكان ان توحى باشياء متعددة ولكن لا تخلو جميعها من الفوضى . ربما كانت الفكرة الاكثر تحديدا التي اوحي بها ذلك الانشاء طاحونة اللحم . ولكن بالامكان انه اشار الى نافذة دائرية او الى قفص مستدير او مرأة ضخمة لأن الصفة الدائرية كانت ميزته البازرة . ما دامت « الدائرية » هي غنية جدا بالابحاء ، يسع الانسان ان يفسر الشيء الاسطواني لغراض عديدة ، لذلك السؤال الذي يثار هو : « ما هي خاصية الانشاء المسرحي التي لها وظيفة سيميائية (Semiotic) في الوقت الذي لا ينقل اللون او الشكل هذه الوظيفة » .

في الماضي ، حين كتبت عن تقديم تاجروف لمسرحية (Giroflé Girafla) ذكرت اننا لا نستطيع ان نعلم ما يفترض ان تعنيه اداة غريبة الشكل على الخشبة الى ان يتم استخدامها من قبل الممثل .

(*) السيمياء (Semiotic) هو علم الاشياء . يدرس التأثير الاجتماعي والثقافية والفنية للأشياء . يبحث في نسوة الانسان والقوانين التي تتحكم بما وتنسبها معنى . (訳)

أولاً يجب أن يجلس عليها أو يتراجع عليها أو يخرج منها متسلقاً . فقط عندما يجلس جيروقل ومارسكون ، ندرك أن تلك الاداء هي مقعد مزدوج مخفى في زاوية مظللة من العدالة . ولكن من خلال الحن ، هذا المقعد ذاته ينحرف ايقاعيا تحت تأثير المجاذيف التي كانت تدفع قاربا صغيرا فوق بحيرة هادئة ، أو عندما تقفز عصابة من القراءة الشرسين على هذا المقعد ذاته ، ندرك من الطريقة التي يقفون عليه مباغدين ما بين أرجلهم وينقلون ثقل أجسامهم من ساق واحدة إلى أخرى أن ذلك هو جزء من ظهر مركب . إن الوظيفة الإشارية للمشهد والاثاث قد تفترط فقط بحركات المثل وبالطريقة التي يستخدم فيها تلك الحركات . ولكن حتى عند ذلك فإن وظيفتهم اليمانية يتخللها الفموض .

دعونا نعود إلى مثال الاداء التي استخدمنا مايرخولد في اخراج مسرحية « موت تاريلكين » . فقط عندما نشاهد الممثل يغدو جائزة وذهابا كالسجين في بناء أسطواني يتكمش باضلاعه المعدنية ، عندها ندرك أن وظيفة هذا الاثاث هي « زنزانة » . في الوقت ذاته ، على آية حال ، يبقى في اذهاننا تداعي أفكار متعلقة بالشكل الذي تكون لدينا أثناء رؤيتنا الأولى لهذا الاثاث . ان فكرة « طاجونة اللحم » باتحادها بفكرة « الزنزانة » تكتسب استقطابا مشتركا لمعان جديدة .

إذا تفحصنا الترتيبات المسرحية الأخرى التي استخدمنا مايرخولد في انتاجه في تلك الفترة ، سنرى غالبا نسقا من السطوح المعلقة والسلالم والاثاث التي معناها كإشارة يتعدى تحديده كلبا ، ان نقاد هذه العروض والمشاهد المسرحية تكلموا كثيرا عن « المشهد التجريدي » ، ولكن لا مايرخولد ولا أي غسان مسرحي كان معنيا « بالمشهد التجريدي » ،

مشاهد ما يرافق المسرحية كانت لها مهام ووظائف ملموسة ، لأنها كانت غير محددة بالشكل واللون ، صارت اشارات حين استخدمت لافعال الممثلين ، يمكن ان يقال ان الوظيفة التمثيلية (Representative) لم يعبر عنها بواسطة الشكل او اللون ، ولكن بافعال الممثل على البناء المسرحي ، على الارض العارية ، على السطوح المعلقة ، على السلالم ، وعلى السطوح الانحدارية ... الخ .

على اية حال ، هذا لا ينقلنا الى نهاية بحثنا في التحولات التي تعانيها الاشارات المشهدية على خشبة المسرح . ان بنية الاشارات التي تشكل كل عرض مسرحي لا بد ان تحتفظ بتوازنها في كل موقف سواء كان ايجابيا او غير ايجابي .

اذا كان ثبات النقاط الرئيسية للبنية قد تأكد ، عندها تستطيع «التحولات» في خطتها الاولية المركبة ان تتحقق دون تغييرات جوهرية . اذا ازلنا دعامة واحدة ، عندها تصبح تغييرات اساسية على صعيد البنية كل ضرورية . توجد امثلة عن الثبات البنيوي بالطبع في مسارح لها قرون من التقاليد القديمة ، مثل مسرح النو الياباني التقليدي ، والتقاليد الحديثة لمسرح الكابوكي الياباني ، والمسرح الصيني القديم ، ومسرحنا للدمى ، والمسرح الشعبي ومسارح البدائيين ... الخ . ان ثبات البنية يجعل الاشارات المسرحية قابلة على تطوير معانٍ مركبة . ان رسوخ الاشارات يعزز غنى المعاني وتدعى الافكار ، في المسرح الصيني كل خطوة يخطوها الممثل هي مشبعة بالمعنى ، كل ارتفاع للذراع هو شكل آخر لحدث ، خطوة نحو مخرج المسرح على اليسار يشير الى «العودة» ويأخذ معنى مختلف في كل وقت معين . ممكن ان تخيل ان هذه الخطوة في حالة واحدة تدل على ساحة معركة يعود اليها بطل جريح ، بينما في حالة اخرى تشير الخطوة الى التوق الذي يذكرنا بعاشق .

لو اخذنا مسرح الدمى كمثال لوجدنا ان حركات الدمى هي اشارات تحمل معان معروفة . مثلا : ان دخول دمية من فوق الخشبة تدل على « شبح مفاجئ » واختفاء الدمية عبر الارض ترمز الى « الموت او الذهاب الى الجحيم » . عند تقييم هذه الثروة من التعبير ، نجد ان ثبات النقاط الرئيسية للبنية لا يعني بالضرورة افقاً طاقتها التعبيرية لأن داخل هذه البنية التقليدية يمكن ان تقع تغييرات ادق وارهف . ان المتفرج حساس حتى لاصغر ذبذباب قاعدة بنوية محكمة البناء . بهذا الشأن ، يجب ان يوجه تنبية لهؤلاء الذين يريدون استخدام المسارح التقليدية كنموذج مقاومة الروح القلقة عند الفنانين الذين لا يكفون عن البحث . ان انطباعات المتفرج تتحقق بالتأكيد بواسطة التغيرات في البنية . كلما كانت القاعدة البنوية اكثراً ثباتاً ، كلما حاكت الخيوط النسيجية نماذج وصوراً دقيقة تسحرنا بجمالها .

هنا أود أن أقتبس من كتاب « المسرح الشعبي » لـ بوغاتارييف :

« الميزة الأساسية لجمهور المسرح الشعبي تكمن في حقيقة انه لا يتوقف على مسرحيات جديدة المضمون . انه يشاهد مسرحيات الميلاد وعيد الفصح كمسرحية القدسية دوروثي وغيرها سنة بعد أخرى . يشاهد المتفرج هذه المسرحيات بشغف بالغ حتى وإن كان يعرفها على ظهر قلب . وهنا يكمن الفرق بين متفرج المسرح الشعبي والزائر العادي لمسرحنا . نظراً لحقيقة ان متفرج المسرح الشعبي هو مطلع جيداً على مضامين المسرحية المعروضة ، لا يمكن ان تفاجئه حداثة تطور العقدة ، تلك الحداثة التي تلعب دوراً هاماً في عروضنا المسرحية . لهذا السبب ، تكمن النقطة الأساسية في عروض المسرح الشعبي في معالجة التفاصيل » .

ان التوقي الى حرية التعبير والتقنية هو نزعة لها تأثير حاسم على الفن . ان المسرح الطامح الى الجديد الذي نتج عن التكعيبية - المستقبلية اطمعنا على ادوات مسرحية جديدة وتخلى عن ادواته أخرى كثيرة . حررت الانسانية الروسية الخشبة من الجزعين الجانبيين من الخشبة اللذين لا تراهما النظارة ، ومن المت Dellies وستائر المسرح الخلفية . و كنتيجة لذلك ، فقدت الخشبة القدرة على حصر الفعل في مكان معين عبر الاشارات المرسومة التي كانت تستخدم للدلالة على القسم الداخلي والخارجي . على أية حال ، ذلك لم يكن الكل ، لم يرفض المخرجون المشهد فقط وواجهة خلفية الخشبة والمت Dellies والجزئين الجانبيين (Wings) ، بل هجروا ايضاً الخشبة العارية التي ظلت بعد ترددهم . رفضوا حتى الجدران الخمسة التي تحيط بالفسحة لمروضة أمام الصالة والتي بواسطتها يستطيع المترفج ان يشاهد . اما المخرجون الذين خلفوهم (او خلويوف ومهندسين الديكور كروب يوسف) (*) فقد تخلوا عن الخشبة كلها ، او اذا اردنا ان تكون اكثر دقة ، وضعوا اخشبة بين المترفجين لكي يكون كل مكان هو في المقدمة ، فوق والى جانب او وراء النظارة يصبح خشبة للمسرح ، وبذلك اودعوا جميع الاجهزة الثمينة والنادرة الخاصة بالمسرح قبر النسبان . تلك الاجهزة التي كانت باشارة واحدة من المخرج تخفض جزءاً من الخشبة ، او قطعة من المشهد ، او

(*) نيقولاى اوخلويوف الروسي (١٩٠٠ - ١٩٦٦) عمل مع ماير خولد وتابروف . ازال خشبة المسرح وجعل الصالة مركزاً للحدث المسرحي . برغم انه احياناً كان يحصر الحدث في مكان معين ، الا انه لم يتتردد في توزيعه حول هواتش الصالة او فوق انشاءات هندسية ، كانت المؤثرات الصوتية تصدر من كل اتجاه ليضع الجمهور في قلب الاحداث . كان اخراج المسرحي قريباً من السينما فيما يتعلق بالانتقال السريع من مشهد لآخر .

الاثاث ، او حتى ممثل من اعلى شرفة معلقة في سقف المسرح ؛ او كانت تدبر القسم الخلفي من مشهد مسرحي الى الامام ، وتنقل مشهداً جاهزاً من الجزئين الجانبيين ، وترفع موقعها باكملها من الخشبة مع مشاهدها عبر باب في ارضية الخشبة .. الخ . ان ساحر المسرح قد حرم من جميع هذه الاجهزة التي كان يقدم بواسطتها سحره ، لم يبق له سوى يديه العاريتين . لكي يدلل او يرمز الى موقع مكاني (Spacial) من مسرحية ، صارت تشكل لدى المخرج مشكلة بحكم تخليه عن كل تلك التقاليد التي ترسخت بين الخشبة والصالات وبحكم العادات الطويلة الامد

فضلاً عن ذلك ، ان وجود الخشبة بين النظارة جعلها بحاجة ماسة لنصب اشارات مشهدية . خشبة من هذا النوع لم تستطع ان تستخدم حتى الانشاءات التي كانت لا زالت تمتلك القدرة على تحديد او تنظيم الحيز المسرحي بواسطة مجموعة من السلالم ، او بواسطة سطوح مستوية موزعة في مواقع مختلفة ، او بواسطة سطوح مائلة ، وبأدوات غربة الشكل وبأجهزة ... الخ . من اجهزة خشبة المسرح السابقة ، الشيء الوحيد الذي ظلل في مسرح سينتروفيج واخليوبوف كان ارضية الخشبة . طبعاً ، كان لا زال هناك الممثل ، والاضاءة والصوت .

عندما تهتز اسس البنية المسرحية بهذا الشكل ، ينبغي ان تتخذ اجراءات مباشرة للتهيء لصبغ عمل جديدة . لذا كانت عضلة واحدة في مجموعة العضلات التي تحرك الساعد في جهاز حي قد شلت ، هندها يحمي ذلك الجهاز لأن عضلة نظيرة لها ستتخد وظيفة تلك التي شلت ، احدى الوظائف المسرحية هي ان تحدد موقع الدراما « مكانيا » : أن نرمز الى مرج او بار ، ان ندلل على مقبرة او قاعة مأدبة ، هذه الوظيفة هامة

بالنسبة لخشب المسرح ، وينبغي ان تتحقق سواء من قبل الخشبة التي تستخدم الانشاءات او من قبل الخشبة التي تستعين بالشاهد . وهذا ينطبق حتى على الخشبة التي تقع في وسط الجمهور او تلك التي تقع في مسرح تقليدي .

ان الاشارات التي توظف في تعزيز ادراك المفترج تتضمن دائمًا تعين المكان . هذه الوظيفة التعبينية ، بالتأكيد ، هي التي توسيس ثبات هذه الاشارات ، ومن الناحي الاخرى ، هذه الاشارات تحافظ باقوى ديناميكية ممكنة ، حقيقة ان الاشارات يفترض فيها تعين المكان الذي يقع فيه الفعل لا يعني انها يجب ان تكون اشارات مكانية (Spacial) لقد أشرنا توا الى ان المكان يمكن ان يتحدد بواسطة الاشارة الصوتية او بواسطة الاشارة الضوئية ، على خشبة المسرح « المتمرکز » (Centralized) امكانات عرض الاشياء ، قطع الاثاث الكبيرة ، او الاشارات المشهدية هي محدودة للغاية . في الوقت الذي ركزت فيه الخشبة الانسانية على افعال الممثل ، اعتمدت الخشبة المترکزة غالبا على الممثل بحد ذاته . لقد عرفنا مسرح او خلابوف بعدد من الامثلة الرائعة التي يصبح فيها الممثل اشارة لموقع مكاني . هنا نجد ليس فقط ممثل - مشهد ، ممثل - طقم مسرحي ، بل حتى ممثل - اثاث وممثل - وكل ما يستعان به في الالخراج .

ابتداع او خلابکوف ممثلا - بحرا يجعله شابا ليس بطريقة حيادية (الازرق ، اي مئرا غير « مرئي » مع قناع ازرق على وجهه) يهز قماشه زرقاء يشوبها الاخضرار ملتصقة بالارض بشكل ان يستعيض تموج القماشة ایحانيا عن امواج قناة بحرية . وخلق اخلابکوف ايضا ممثلا - اثاثا وذلك يجعله ممثليين - مرتدین بشكل غير ملحوظ - يركمان قبلة

بعضهما البعض وهم يسيطان غطاء طاولة بينما كمربع يوحى بطاولة .
اما المثل - وكل معدات الالخراج ، فقد انجز بوضع مثل يلعب دور
قبطان قدير مثلا آخر مرتديا مئزرا ازرق رافعا مقبض زمور السفينة .
في اللحظة التي يسحب القبطان قضبة الزمور تنطلق اشارة الى البحارة .

الى هذه الامثلة الثلاثة المذكورة أعلاه عن نقل وظائف الخشبة الى
وظائف الممثل ، استطيع ان اضيف عددا اكبر وامثلة اكثرا تشوينا عن
ممثلين يوحون بعاصفة ثلجية . طبعا يمتلك المسرح ادوات صوتية عديدة
للابحاء بال العاصفة ، ولكن في عرض لاخلوپکوف كان مجاز العاصفة قد
اظهر بغزو من قبل مهرجي كرنفال . فتيان وفتيات (ممثلون في مأزر
زرقاء) يتراشقون بقصاصات ورق صغيرة وهم يقفزون محدثين ضجيجا .
هذا المجاز لل العاصفة - هذا الكرنفال الذي يبدو كالذوبعة - لم يكن فصلا
في اخراج او خلوپکوف لمسرحية « الارستقراطيون » ، ولم يكن جزءا من
اداء الممثلين ، بل كان مشهدا مكانيا (Spacial Scenery) ، وسيلة
لتصوير « مناخ » الفعل - الاشارة لل العاصفة .

كل طالب للمسرح رأى مباشرة تناقضا بين طرائق اخراج او خلوپکوف
وذلك التي استخدمتها المسارح الصينية واليابانية القديمة ، ان للمسرح
الصيني القديم خشبة بدائية ولقيودها المكانية تأثير في جميع عناصر
الخشبة ، هنا ايضا نجد رجالا « غير محظوظين » في ثياب سوداء
يسهمون في تبديل المشاهد وذلك بتغطية اجساد المقاتلين الاموات باقمشة
سوداء . ارض المعركة تختفي والعقدة يمكن ان تستمر في مكان آخر .
بالمثل ، تستخدم خشبة المسرح الياباني جميع تقنيات العرض الدرامي
من أجل موقع مكاني للعقدة . هنا ايضا لا ضرورة لأن يشار الى المكان
بعنصر المكان ، او للصوت بعنصر الصوت ، او للضوء بعنصر الضوء ؟

ولا ضرورة للنشاط الانساني ان يرمز اليه بفعل الممثلين . في هذه الحالة ، يصدق ان « نرى الانغام » و « نسمع الريف المشرح » او نعلم من ثوب الممثل ما نسمعه من شفاه الممثل في المسرح الاوربي . لازلت اتذكر الايضاح التالي لتبدل العناصر في المسرح الياباني :

يترك رانسوك القمر المحاصر . يمشي من الخلفية الى الامام ، فجاة ترفع ستارة الخلفية في الوراء وهي تصور بابا بحجم طبيعي ونرى ستارة خلفية اخرى عليها باب اصفر يشير الى ان الممثل يتقدم من بعيد .

يستمر رانسوك في طريقه . ستارة خضراء داكنة تهبط فوق ستارة الخلفية في الوراء مشيرة الى ان رانسوك لم يعد يرى القصر .

خطوات اخرى قليلة ، ورانسوك ينطلق على « طريق الاذهار » لكي يدخل على هذه المسافة التي لا تزال كبيرة ، بينما بالصرف على السيميسين (نوع من الماندولين الياباني) وراء المشهد .

الانسحاب الاول : خطوة في المكان .

الانسحاب الثاني : تغيير في مشهد مرسوم .

الانسحاب الثالث : رمز تقليدي (ستارة) يلفي عنصر الخشبة البصري .

الانسحاب الرابع : صوت .

هنا يفسر تبدل عناصر الخشبة التي تأخذ بالتعاقب الوظيفة ذاتها ، على انه تدرج لفعل درامي واحد : مشي رانسوك ، والبعد عن القصر .

بتبرير مماثل نستطيع ، في هذه الحالة ، ان نفسر مشي الممثل بعيدا عن ستارة الخلفية المرسومة كوظيفة للموقع المكاني . ان الفتان المسرحي « يرسم » اما بواسطة خطوة الممثل او بصوت ماندولينه ، هو يستعمل

□ ديناميكية الاشارة في المسرح □

عناصر مختلفة ليعين المكان كل مدة ، على اية حال ، نستطيع ان نضيف الى هذين التفسيرين تفسيرات اخرى . نستطيع ان نتساءل فيما اذا التفجير في الستارة الخلفية التي عليها باب القصر ليس استبدال فنيا لنصكاتب المسرحي ، اي ما تقوله كلمات الممثل . « انا تركت القصر » . او فيما اذا كان الصوت الحزين للماندولين ليس الا تعويضا عن التعبير اللغطي : « لقد بدأت رحلة طويلة » . مع ذلك ، اذا شئنا ايجاد تفسيرات اخرى ، لكن نتوصل الى جوهر القضية . لن نتمكن من تغري اي من هذه التفسيرات اسلسيا ، ولن نتمكن من وفض تبوير التفسيرات الاخرى .

انه من الخطأ ان نفكك بان طريقة التحول في التعبير الدرامي هي ميزة خاصة بالمسرح الصيني او الياباني ؛ او هي خاصية المبدع الروسي في عام ١٩٣٥ ، طرائق مماثلة للتعبير الدرامي وجدت في العديد من العروض التشيكوسلوفاكية . اود ان اذكر اخر اجبي لمسرحية « المعلم والطالب » لمؤلفها ف . ثاكورا وذلك بالتعاون مع الرسام جيندريك ستايرسكي في المسرح البلدي في (Brno) عام ١٩٣٠ .

يقع الفصل الرابع من هذه المسرحية على حافة بلدة . لكي تشير الى هذه الحقيقة استخدمنا قناعا دراميا . ولكن اخذنا هذا القناع من وجه الممثل ، وضنه في مكان جديد واستعملناه كاشارة مكانية على الخشبة . وفي مساحة واسعة من افق دائري كان قد عكس وجه القسم الاسفل منه مقطعاً بواحد على طريقة قطاع الطوق . هذا الوجه ، له عينان شريرتان تحت جبهة تفطيمها قبعة ، تقنطر فوق الخشبة وظلل المساحة التي فيها يرى المتفرج عادة سماء غائمة .

من خلال تغيير الموقع ، اتخد القناع معنى جديدا . في المسرحية ذاتها كان يوجد قناع درامي آخر . حين عكس على الخشبة بطريقة مضخمة ، حمل وظيفة اخرى ، في هذه الحالة ، صار المشهد مثلا .

جان ، الطالب الذي يحتجزه بيته كسجن عفن يؤكد باصرار على الهرب . هو يقاوم توسلات عمه وتهديدات معلمه . من خلال جذران بيته ، يحدق في « هوة العالم المتألقة والمتقدة وهي تنفتح امام عينيه » . ويسوغ تصميمه في منولوج طويل .

يجعل الخشبة تقريبا مظلما على الاطلاق وباختفاء الممثل على الخشبة ، سمحنا لكلمات الممثل ان تسمع بطريقة هائلة وخلقنا انبطاعا بان كلماته كانت تنطق بواسطة الاسقاط المضخم لوجه الممثل الذي كان يشخص بثبات الى هدف متخيل .

في اخراجي لمسرحية (Ribement - Dessaaignes) « سفاح ببرو » في العام ١٩٢٩ ، استخدمت العناصر ذاتها : اسقط وجهه ممثل على الخشبة ، وظل الوجه الحقيقي للممثل ملحوظا .

في اخراجي لمسرحية ابولونير « انداء تاتيريسيس » عام ١٩٢٧ ، تحولت كلمات الشاعر الى صور رسام وحولنا الممثلين الى حروف تحرك فيها بعد مثل شخص على الخشبة . وخلقت المجموعات المختلفة للحرف اشعارا مختلفة .

في اخراج مسرحية كول « ميشو سالم » (١٩٢٧) ظهرت الادوات التي استعين بها (خبز ، زجاجة وأشياء اخرى) في المسرحية كشخصيات يتمردون ضد ميشو سالم .

بالمكان ايراد امثلة اخرى لاظهار الميزة الاساسية للإشارة المسرحية ، كيف تغير مادتها وتنقل من ناحية الى اخرى محركة اشياء معدومة الحركة ومتحولة من مظهر بصري الى آخر سمعي ... الخ .

لقد ذكرنا سابقا اننا في المسرح - كقاعدة وفي جميع الاحوال - يستحيل ان نحس ان كنا لن نعهد للمشهد بما يسمى تمثيل المثل كما انه ليس بالمستحيل ان نجد الموسيقى تضطلع بما هو ظاهرة فنون بصرية .

في الواقع وبالتالي ، هذه « التحولية » (Changeability) وهذا التنوع في الاشارة المسرحية هو خاصية المسرح المميزة . من خلاله نسر تحولية البنية الدرامية .

ان الصعوبة الاساسية في تعريف الفن المسرحي تكمن في « تحولية » الاشارة المسرحية . تختزل تعاريف هذا المفهوم التمسرح (Theatriclity) بطرق التعبير المألوفة في مسرحياتنا التقليدية والاوبرا ؛ او توسيع مداه لدرجة يصبح فيها عديم المعنى .

على اسس « التحولات » في الاشارة المسرحية نسر ارتباكا نظريا آخر يعيق بحث من ، او ما هو ، العنصر الاساسي والخلق في التعبير الدرامي . اذا قلنا انه المؤلف المسرحي ، وبالتالي فنحن على صواب فيما يتعلق بالعديد من الحالات والامثلة ، بالرغم من ذلك . سوف لن تكون قد استوعبنا جوهر العديد من العينات التاريخية للمسرح ، ولن تكون بقادرين ان نثبت ان كلمة المؤلف المسرحي ، في جميع الحالات ، هي التي تمثل محور الفن المسرحي . ان الكوميديات الإيطالية المرتجلة وما يماثلها من التي لها موضوع غير محدد او ليس لها موضوع مطلقا تؤكد انه حتى

الكاتب المسرحي ونصه يكونان عرضة للتحولات التي بحثناها سابقاً . وبالمثل ، لا نستطيع ان نعتبر فكرة ان الممثل هو الحامل الوحيد للفن المسرحي على انها صحيحة كلباً . كبرهان على ذلك ، اذكر الترتيب السكوني (Static) للممثلين على الخشبة (مizza لاساليب درامية عديدة ، قدימה وحديثاً) الذي يحول المسرح الى سرو حواري يقوم بها اشخاص غير متحركين (مسرح الفن ، المسرح الالماني المولسب ، مايرهولد) او يخدر الممثل على شكل دمى ذات حركات مختلفة ثم اعدادها مسبقاً ، وبذلك يحول وظيفة التمثيل التقليدي الى وظيفة اثاث او الى بنية الخشبة المسرحية ، واذا اراد مخرج حديث ان يقول انه هو (اي المخرج) مركز الخلق الدرامي ، نستطيع ان نوافق على فكرته فقط في الحالات التي يثبت لنا فيها ذلك . اذا كان يتحدث عن الفن المسرحي في ازمة ماضية عندما لم يكن هناك مخرج ، عندها لا نستطيع الا ان نختلف معه في الرأي .

نحن لا نعني بهذا ان نثبت ان النص ، والممثل ، والمخرج هي عناصر ثانوية غير ضرورية للتاثير في توازن البنية . نحن فقط نريد ان نظهر ان كل حقبة تاريخية تحقق عناصر مختلفة للتعبير الدرامي ، وان القوى الخلاقة في عنصر واحد يمكن ان تحل محل ، او تكتب عناصر اخرى دون ان تحد من قوة التاثير الدرامي . نستطيع ايضاً ان نثبت ان فترات تاريخية معينة تطالب مباشرة بتعديلات كهذه في توازن البنية الدرامية . مع ذلك ، وجدت وتوجد مسارح دون مؤلفين (او دون مؤلفين ذي شهرة) ؛ ووجدت وتوجد مسارح دون ممثلين او دون ممثلين عظام ، او حتى دون مخرجين . على اية حال ، اذا تعمقنا في بحث هذه القضية لوجدنا ان وظيفة الممثل هي دائماً حاضرة ولو تحولت او ظهرت في حالة

وظيفة اخرى . كذلك ، ينفي ان نسلم بما نسميه القوة التنظيمية للمخرج والتي كانت حاضرة في كل حقبة تاريخية للمسرح ، حتى عندما لم يكن هناك مخرج في حد ذاته .

إن الافكار الرائعة والمتناقضة التي تقول ان الممثل يشارك في العرض المسرحي حتى في مسرح بلا ممثلين ، او ان الكلمة هي دائما عنصر ضروري في الفن المسرحي ، حتى في مسرح « بلا كلمة » ، وان ما يسمى « بالوظيفة المشهدية » التي تستخدم حتى في مسرح بلا مشاهد – جميع هذه الافكار تبررها خاصية معينة للاشارة المسرحية ، والبنية الدرامية والمادة الدرامية ، اعتقد انتا في الایضاحات السابقة قدمنا براهين كافية على تحولية الاشارة المسرحية التي تنتقل من مادة الى اخرى بحرية لا تعرفها الفنون الاخرى ، في الحقيقة ، لا يوجد موسيقى بلا انفاس ، ولا قميضة بلا كلمات ، ولا لوحة بلا لوان ، ولا نحت بلا جوهر فيزيائي ، بتعبير اوضح ، الرسم ليس رسمما اذا استخدمت الكلمات بدل الالوان ، والموسيقى ليست بموسيقى اذا كان الایقاع مؤلفا من مواد اخرى غير الانفاس ... الخ ، طبعا هناك حالات حيث يستعيير الفنان عناصر من دائرة فن آخر اذا كانت مواد فنه لا تتحقق القوة المطلوبة في التعبير ، مثلا : يدفع بيتهوفن التعبير الموسيقي في خاتمة سيمفونيته التاسعة الى الحد الاقصى لدرجة أن المستمع لا يجد الانفاس كافية وليس بالامكان ارضائه الا بالكلمات ، في ميدان الشعر نستطيع ان نذكر « كايفرام » لايبولينير ، او ما يسمى « بالقصائد التصويرية » التي كتبت في بوهيميا كمثال عن تغيير الاداء ، نستطيع ايضا ان نجد امثلة مشابهة في الرسم وفنون أخرى (ترسم التكعيبة بقصاصات الجرائد وبعبارات مقتبسة من اهداء الكتب) ، على آية حال ، امثلة كهذه هي دائما استثناءات تؤكد على قاعدة عدم تحول المواد في الفنون الاخرى .

عدد من نظريات المسرح التي اشيدت حول « التحولية » قد اقترحت بقصد تنسيق وتوحيد وفرة المواد والعناصر والطرائق الدرامية ، لا شك ان أشهر هذه النظريات هي مفهوم فاغنر للمسرح « كفن تركيببي » (das Gesamtkunst) . على ضوء نظرية « الفن التركيببي » تكون الادوات المتعددة قد نسقت بطريقة دفعت العناصر الافرادية للاندماج خالقة بذلك « تأثيراً تركيبياً » . وهكذا ، فالشخصية حاضرة ليس فقط على الخشبة بل ايضاً في الصالة . نعيش حالتها الداخلية ، تطورها ومصيرها ليس فقط من خلال الكلمات والافعال التي نرى على الخشبة ، بل عبر الانغام التي نسمعها ايضاً . فالمسألة هنا هي « توالي » التيار الموسيقي ، والفعل الدرامي ، والكلمات ، والمشهد ، والاثاث ، والاضاءة وجميع العناصر الاخرى .

في مسرحية « بارسييبل » لم يكن فاغنر مكتفياً بتأثير المشهد فقط ؛ منظر الربيع على الخشبة لم يعبر عنه فقط بمشهد ، بل ايضاً بواسطة الاوركسترا ، بالنسبة لفاغنر ، كل ما يستعان به في الابراج المسرحي له عدة استعمالات ، سيف سيفيريد اعطى موقعاً خاصاً على الخشبة . فضلاً عن ذلك ، لقد انير السيف بضوء وجعل يلمع أثناء تكرار مقاطع من انقام موسيقية خاصة بالسيف . تدخل شخص فاغنر الدرامية الخشبية دائماً كممثلين ، بل ايضاً كمقاطع موسيقى هامة متكررة (deitniotives) تتكرر ايماء الشخصية المسرحية في الاوركسترا (الالم الناجم عن ضرب بيكميوزر يجعل الموسيقى تترنح) وروعة الثياب والمشهد الذي يصف وصول الضيوف في وارتبيرغ تعززت بالموسيقى ، في كل حالة ، نستطيع أن نشرح مبدأ « التوازي » الذي يجمع عدداً من الادوات المسرحية بمعنى انه يضعهم جميعاً في علاقة متوازية .

أن مبدأ « الفن التركيبى » يفترض ان حدة التأثير الدرامي ، أي شدة انتبهاء المترسج هي متناسبة مباشرة مع عدد المدركات التي (Synchronically) تغمر حواس وعقل المترسج تزامنياً في كل لحظة ، وظيفة الفنان الدرامي (بالمعنى الفاغنري) هي ان يوازن بين مؤشرات الادوات الدرامية المتعددة لكي يحدث انتبهاء لها الاثر ذاته .

فنظيرية فاغنر لا تدرك تحولات الاشارة المسرحية التي يمكن ان تستخدم مواد مختلفة لتحقيق أغراضها ، على العكس ، تدعى نظرية فاغنر « للفن التركيبى » ، بشكل غير مباشر ، انه لا يوجد مادة درامية خاصة ومتكاملة ، وإنما توجد مواد متعددة ينفي ان تبقى منفصلة وتدرس الواحدة الى جانب الاخرى . وفقاً لذلك ، ليس هناك فن درامي بحد ذاته ، بل يوجد نص ، موسيقى ، ممثل ، مشهد ، اثاث مسرحي واضاءة تشكل في مجموعها الفن الدرامي . بذلك لا يستطيع الفن الدرامي ان يتواجد بذاته ، بل كمظهر تركيبى فقط من الموسيقى ، والشعر ، والرسم ، والعمارة والمناظر وغيرها ، وهكذا يصبح الفن الدرامي حصيلة لمجموع الفنون الاخرى .

فيما يتعلق بالمترسج وسيكلولوجيا الادراك الحسي ، اعتقاد ان نظرية فاغنر غير صحيحة ، المشكلة الاولية تكمن فيما اذا كان المترسج يعي الاشارات البصرية والسمعية في آن واحد وبذات الحدة ، او فيما اذا كان يركز على ناحية واحدة فقط أثناء عملية الوعي ، عندما نحاول حل هذه المشكلة ، ينبغي ان نفهم قضية وعي الاشارات الفنية على انها حالة خاصة للوعي . اذا كان على عقل المترسج ان يفكر بشكل مكتف لكي يدرك القيمة السيمبائية لحقائق معينة ، سيفترض بالتأكيد ان ينصب العقل على

مدركات حسية ذات نوعية خاصة ، بصرية او سمعية . اذا كان اهتمام المترجع المركز يعني بصريا وسماعيا ، لا نستطيع ، حتى في هذه الحالة ، ان نتكلم عن مجموع الانطباعات ، بل عن علاقة خاصة لنوع واحد من الوعي باخر ، عن استقطاب هذه المدركات .

مع ذلك ، نلقى بين المترجين اناسا يذهبون الى المسرح ليستمعوا الى الموسيقى ، او الى الشاعر ، او ليشاهدوا أداء ممثل معين ... الخ. حتى الاشخاص الذين ليس لهم اهتمامات خاصة يجدون أنفسهم عند حضور المسرح مصفقين فقط للموسيقى في لحظة ، ومسحورين بالممثل ، او مأخوذين بالنص الشعري في لحظة اخرى . اود ان اقول ان معظم رواد المسرح من هذا الصنف ، بذات الوقت ، على اية حال ، لا ينتقل اهتمام المترجع من اداة واحدة الى اخرى بمجرد المصادفة ، بل بشكل مقصود ، اذا راقينا النظارة في المسرح ، نجدها توجه بعيونها نحو ذات البقعة على الخشبة ؛ الجميع لديهم الاهتمام ذاته بممثل معين في لحظة واحدة ، واهتمام بمراقبة المشهد في لحظة اخرى ، ان سيكولوجية ادراك المترجع تحول بينما وبين قبول فرضيات نظرية فاغنر « لفن التركمي » .

بالاضافة الى ذلك ، ان نظرية فاغنر لا تدرك حقيقة تطور الفن المسرحي التي تحدثت عنه الان والذى اعطيت عنه امثلة . وجد الفن المسرحي دون موسيقى ، كان هناك مسارح بلا مشاهد ، ومخرجون خلقوا مسارح بلا ممثلين ، وكانت الكوميديا دمى بلا مؤلفين وبلا ما يسمى العقدة المسرحية . الا ان هذه المظاهر المسرحية تركت فراغا في روح المترجع . اذا كان الفن المسرحي هو مجموع فنون متعددة ، فلن يكون هناك مثلا ، مسرح فني حيث انوسيلة الوحيدة هي المثل بحد

□ ديناميكية الاشارة في المسرح □

ذاته ، اي الممثل بلا خشبة المسرح ، بلا كلمات ، بلا موسيقى او مشاهد ... الخ . في الواقع ، يجب الاعتراف حتى بالمسرح الایمائي كعرض مسرحي يقدم فيه لاعب افعالا على حلبة سيرك خالية ، توجد امثلة عديدة (مثل المهرجين العظام غدوك ، فلاتيليني وغيرهم) عن افعال الممثل التي تفتن الجمهور بحد ذاتها .

او ان اقول ان نظرية ثاغنر تحجب اكثر مما تظهر جوهر الفن المسرحي : انها تحيط المسرح بفنون كثيرة لدرجة تذوب وتتلاشى فيها ميزة التمسير ، انا نفقد رؤيتها .

على اية حال ، ليس قصدنا ان نحيي الجدل حول « الفن التركيبى » اخترت هذه القضية فقط كمثال للمشكلات التي تثار كلما فشلنا في فهم الميزة الخاصة لمواد وادوات التعبير الدرامي التي تحدثت عنها . بمعزل عن الجدل حول « الفن التركيبى » ، نستطيع ان نذكر نظريات اخرى للفن المسرحي مشوشة بالمثل لان اصحابها عجزوا او لم يرغبو في فهم الميزة الخاصة للمادة الدرامية ، فنقلوا ، بلا احتراس علائق الشعر والرسم ، والموسيقى ، وغيرها من الفنون الى الفن الدرامي .

لقد بدأت دراستي باستشهاد من زيك ، واود ان اختتمتها بالعودة الى آراء زيك ، وجدنا ان حتى زيك في بداية كتابه « علم جمال الفن الدرامي » لم يتمكن من اعطاء تعريف واف للفن المسرحي ، برغم ان زيك لم يكن مؤيدا « للفن التركيبى » ، لم تكن لديه الجرأة ليؤكد بلا تحفظ ان الفن الدرامي هو « فن افرادي وليس تركيبا من فنون عديدة ». بالنسبة لزيك ، الصفة المميزة للوحدة المسرحية (Theatrical unit) هي تركيب من

عنصرين متزامنين غير منفصلين ولكن غير متجانسين ، أي عنصر (بصري) وعنصر (سمعي) . حتى هذا « التركيب » لا يمنعنا من السعي وايجاد وحدة في الفن الدرامي ، لا يمنعنا من اعلان ان الفن الدرامي هو « فن احادي متكامل » ، الصفة المزدوجة للمواد ، أي الميزة البصرية والسمعية للادوات لا تنفي وحدة جوهر الفن المسرحي .

ما دام البصري والسمعي يتبدلان مواقعهما على خشبة المسرح ، يمكن لواحد من هذين العنصرين ان يغوص تحت سطحوعي المترج المهم . مثلا : قد يدفع معنى حوار مسموع بوعي المترج لايماء درامية المظهر درامية المشهد ، الاضاءة وغيرها ، الى الخلفية ، أي ان الشداد المترج الى معنى الحوار يشغله عن العناصر الاخرى . او العكس قد تزيل مشاهدة فعل درامي المدركات السمعية (الكلمات) ، الموسيقى ، التمثيلات وغيرها) .

يجب ان نعي ان الفلم الصامت كان يدعى « المسرح البصري » ؛ وكانت المسرحية الاذاعية تسمى « بالمسرح السمعي » . وهكذا لم تكن الصفة المميزة لفن المسرح في تقسيم ادواته الى واحدة بصرية وآخرى سمعية ، ومن الضروري ان نبحث عن جوهر الفن المسرحي في مكان آخر .

انا اعتقاد ان بتحليلنا « لتحويلية » الاشارة المسرحية اخذنا على عاتقنا مهمة تميز بالقدرة على اختيار « مصداقية » العديد من تعاريف الفن المسرحي ، تقرير اي من هذه التعاريف اتخاذ الترتيبات اللازمة تحسبا لأشكال المسرح القديمة والحديثة التي نشأت في بني اجتماعية مختلفة ، في احقاب تاريخية مختلفة ، وتحت تأثير شخصيات شعرية او درامية ، او كنبلة لابداعات تقنية .. الخ . انا مع فكرة اعادة الاعتبار لنظرية فن المسرح القديمة التي ترى جوهر المسرح في « التمثيل » و « الفعل » .

في ضوء هذه النظرة سوف لا تظهر الصفة المسرحية للشخصية الدرامية ، والمكان والعقدة وકأنها اشياء مفصولة عن بعضها البعض باستمرار ، فضلا عن ذلك ، العلاقة بين عناصر الدراما الثلاثة هذه سوف لا تبرز لنا وکأنها علاقة بين ثلاثة فنون مسرحية منفصلة وأفرادية توازي دون ان تلامس بعضها البعض مقتربة بذلك من « التمسر التركيبى » الذي يتضاعده نجاحه كلما كثر عدد الفنون المستقلة التي تسهم في بنائه ، يجب ان ندرك عجز فكرة « المشاركة النسبية للصورة المشهدية (Scenic Image) في الكل الدرامي - هذه الفكرة تذهب الى حد التأكيد بأن الصورة المشهدية (المكان الدرامي) ليست عنصر اساسيا في العمل الدرامي لأنها يمكن ان تنحدر من غاية الاتقان والدقة الى مجرد مكان تتبعه حدوده معماريا وحسب .

يوحد الفعل كجوهر الفن الدرامي الكلمة ، والممثل ، واللباس . والموسيقى في تيار واحد ، بمعنى آخر ، اننا نستطيع بعد ذلك ان ندرك هذه العناصر « كوصلات مختلفة لتيار واحد ، ينتقل اما من عنصر لآخر او يتتدفق عبر عناصر متعددة في وقت واحد ، الان ونحن نستخدم هذا التشبيه ، دعونا نضيف بأن هذا التيار ، اي الفعل الدرامي ليس محمولا بالوصل الذي يبذل أقل مقاومة (الفعل الدرامي ليس محصورا دائما في الممثل فقط) ، انما يتولد التمسر غالبا من تذليل العرائق التي تحدثها أدوات درامية معينة (مؤثرات مسرحية خاصة عندما يتمركز الفعل فقط في الالفاظ ، او في حركات الممثل ، او في اصوات خارج الخشبة ... الخ .) بذات الطريقة التي يتوهج فيها سلك ليفي فقط لأن له مقاومة لتيار كهربائي .

طبعاً نستطيع ان نتحدث عن نسبة لا مشاركة المكان (اي المشهد واشياء أخرى يستعان بها في الالخراج) في الدراما وفي الفن الدرامي . ولكن هذه المشاركة لا يجوز أن تعتبر كخاصية دائمة للمكان الدرامي بل كميزة لمسرح من نوع معين ، او لمسرحية محددة ، ولطريقة خاصة بالالخراج قيمة الفعل ، اي تمسرح المكان في المسرح الانكليزي عند المؤلفين الایلزبيتين كان كامنا فقط في تغيرات يشار إليها بواسطة عبارات مقتبسة من كتاب تعلق فوق الخشبة : المصطبة في اسفل القصر ، غرفة العرش ، غرفة ، مقبرة وساحة معركة . في اعلانات كهذه يكمن العقل الدرامي للمكان . صحيح ان مسارحنا لم تنحرف عن هذه الطريقة في الاشارة الى المكان ما دام (وعلى وجه الضبط ما يتعلق بالفعل كعنصر في الدراما) تغير المشهد يتم التدليل عليه بعبارات ترفع فوق الخشبة او بشاهد باهظة التكاليف كمشهد مصطبة ، وغرفة عرش ، ومقبرة ، وساحة معركة .. الخ.

يبدأ المسرح الحديث في اللحظة التي يشن فيها المشهد وفق الوظيفة التي يُؤديها في الفعل الدرامي الفعلي ، ان حصر مسرح الفن (Théâtre d'Art) (*) في التسعينات من القرن الماضي لمشاهده «ستارة المسرح الخلفية وبعدد من الستائر المتحركة » ينبغي تفسيره ، من وجهة نظرنا ، كاعتراف بالوظيفة الفعلية للمشهد المسرحي في المسرحيات التي يتحقق لفظياً تمسرحاها (Theatricality) و فعلها لفظياً (ميتلنك) .

(*) انشأ بول فورد « مسرح الفن » في باريس عام ١٨٩٠ كنقيض للمسرح الواقعى . استبدل المنظور الواقعى للستائر الخلفية بتصاميم شكلية ورمزية اراد ان يجعل المسرح فنا تجريدياً بلا ممثلين ، ونالت اعماله نقداً لاذعاً من النقاد لما اتسمت به من غموض .
(المترجم)

□ ديناميكية الاشارة في المسرح □

اذا كانت خشبة المسرح الشكسيبية في المانيا محصورة بقوس قوطي او عامود قبالة ستارة خلفية زرقاء ، كان ذلك نتيجة ادراك ان معدات الخشبة في مسرحية لشكسبير تسمم فقط كإشارة مشهدية بسيطة تعلم المتفرج عن تبدل المشهد ، ان التقيد الجديد في المسرح الناتج عن الانشائية الروسية يصدر عن فكرة العرض الدرامي الذي تجلى بواسطة حركات الممثل وكل شيء يخدم هذه الحركات من : معدات بلهوانية ، او جهاز غريب الشكل ، او جدار ، او أرض متحركة .. ! اخ .

ومن وجهة نظر الفعل الدرامي ، يمكن تقدير تمثيل المسرح الموسيقى فقط وفق دورها في عرض المسرحية . وهكذا ، ان اشكال المشهد الموسيقى هي اما مشهد موسيقي او « موسيقى كفعل » . جميع الصعوبات التي تقف في وجه المؤلف الحديث للاوبرا او لنظريات الاوبرا تصدر عن عجز او استحاللة ادراكمهم للفارق بين المشهد الموسيقي والموسيقى كفعل .

ان الامثلة التي استخدمتها تظهر بجلاء انه لا توجد قوانين دائمة او قواعد ثابتة لتوحيد الادوات الدرامية عبر تدفق الفعل الدرامي . في تطوره المستقل والذي هو ميزة متكاملة في تطور كل فن ، يجسد المسرح جوانب مختلفة من التمثيل في ازمنة مختلفة . مثلا : تجسد رمزية ميتلنك النص اللغوی كحامل لل فعل الدرامي (مسرحية « الاعمى » لميتلنک مثلت عبر حوار ممثلين يتحدثون بلا حركة) . من ناحية اخرى ، تعمل الانشائية الروسية بواسطة الرقص او من خلال حركات الممثلين « البيوميكانية » .

ان « تحولية » النظام التسلسلي الهرمي للعناصر الدرامية يطابق « تحولية » الاشارة المسرحية . لقد حاولت ان القى ضوءا على الاثنين ،

أردت أن أؤكد على « التحولية » التي تجعل فن المسرح متنوّعاً وجذاباً وبذات الوقت يتعدّر تعريفه ، ان تحولاتة المتقلبة قد جعلت حتى وجود الفن المسرحي ذاته مدار شك . الوجود كفن مستقل كان قد منح للقصيدة المسرحية ، للاستعراض التمثيلي المتميّز بالتكلف والميلودراما ، للرسم وللموسيقى وليس « للفن المسرحي » . كان المسرح فقط مجموعة من فنون منفصلة . لم يكن المسرح قد تحدّد جوهراً ووحدته . لقد اظهرت انه يتمتع بالاثنين ، اي انه واحد ومتعدد ، مثل الثالوث المقدس عند القديس اوغسطين (**) .



(**) يؤكد القديس اوغسطين ان طبيعة الله هي واحدة في الجوهر متجليّة في ثلاثة افاتيم : الآب ، والابن ، والروح القدس . (المترجم)

الهوامش

1. Otakar Zich, *Estetika dramatického umění* (Aesthetics of Dramatic Art) (Prague : 1931), P. 45.
2. Otakar Zich, *ibid.*, p. 45.

المَاءِمَ وَالبَانْتُومَام

ترجمة وتقديم : رياض عثمان

هناك خطأ شائع جداً ، حتى بين المسرحيين أنفسهم ، وبسبب الترجمة من جهة ، واختلاف الاستخدام في اللغات الأوروبية ، بحيث يخلط مصطلح «الإيماء» (Mime) بمصطلح عرض كرنفالي لتسليات العائلات في الأعياد ، والذي يطلق عليه في عصرنا الحاضر في أوروبا الغريبة وأميركا : «بانтомايم» (Pantomime) .

هدف هذا الملف توضيح الفروقات بين هذين النمطين من خلال أبحاث مترجمة ، والتأكيد على نمطنا الذي ننطلق منه إلى آفاق مسرحية عامة ، وهو طبعاً «الإيماء» .

أشهر اتجاهات ومدارس الایماء الان في عصرنا
الراهن :

- ١ - الایماء الايهمي الكلاسيكي الفرنسي (وقد مر بمراحل وتفرعات على أيدي : ديكرو ، بارو ، مارسو ، ولوكوك .)
- ٢ - الایماء التعبيري الاميركي ، وأشهر من يمثله (آدم داريوس ، وبول ج. كورتيس .)
- ٣ - الایماء الرافص البولوني ، الذي طوره في فروتسوف (توماشيفسكي) مازجا لغة الایماء بالبالية في مشاهد جمالية .

تاريخ موجز لفن الایماء

تأليف : بن مارتن

الایماء شكل اأساسي من اشكال اللغات . معظمنا قد مر ، ربما ، بتجربة التواجد في بلد أجنبي لا يتكلم لفته ، حيث نلجم لحركات الطعام والشراب لنمرر افكارنا ورغباتنا الى السكان المحليين . بقيانا بهذا ، نصبح ممثلي ايماء .

لهذا ، فمن المحتمل أن شكلا من الایماء كان أقدم لغة . لم يكن لدى انسان الكهوف البدائي كي يتواصل مع رفاقه ، ويعبر عن مشاعره ، سوى الاشارة . لذا ، نجده قد سرح شجاعته كصياد أو كمحارب ، مصاحبا حركاته بالنحير والزئير الى أن تولدت أخيرا اللغة المنطقية . اليوم ، ما زالت القبائل البدائية تمثل قصصا باكملها في رقصاتها ، وعبر هذه الوسيلة من الایماء تحيا اساطيرها وتاريخ اجدادها .

□ المأيم والباتومايم □

بدأ الایماء كشكل مسرحي في اليونان القديمة ، حيث صور المؤدون أحداث الحياة اليومية بواسطة الاشارات المدرورة . ولم يكن الایماء هو العرض الصامت الذي نعرفه اليوم . قبل كل عرض على المسارح الاغريقية ، كان الممثلون يؤدون غالبا عرضا ايمائيا كمقدمة . وكان يطلق على المؤدين الرئيسيين اسم (ethologues) ، ومعناها رسامي السلوك، وقد حاولوا أن يعلموا دروسا أخلاقية في عملهم . خلال العروض ذاتها ، كانت الجوقات تؤدي ايمائيا وهي تتكلم ، وتبدى ردود فعل بالحركة ازاء ما يجري على المسرح .

ثم ، كان هناك المرفهون الشعبيون من كل الانواع – المشعوذون ، لاعبو الاكروبات ، الموسيقيون ، نساء ورجالا على حد سواء – يحتشدون خلال الاحتفالات في الساحات العامة ، أو يستأجرون للاداء في البيوت . بعض هؤلاء كان يمتلك موهبة خاصة للتقليد الساخر ، بحيث كانوا يستطيعون محاكاة صوت الرعد أو صيحات الحيوانات والطيور . وفضلتهم قدرتهم على استخدام كل عضو وكل عضلة فيهم ، والسيطرة على تعبيرات وجوههم ، عن باقي المؤدين . وكانت منصة بدائية تنصب فيرتفع المؤدون أعلى من هامات الجمهور ، ويجمع زميل النقود من النظارة . لم تكن اللغة حاجزا أمام فن الضجة والحركة والتعبير الوجهي ، وكانت متطلبات المنصة والستارة البسيطتين قابلة للتجهيز المرتجل أينما كان . وكانت الهوة واسعة ، على أية حال ، بين هؤلاء المؤدين وبين الممثلين الذين كانوا يظهرون في احتفال ديونيسيوس ليقدموا تراجيديات يوربيدس وكوميديات ميناندر .

مثل الادب ، تطور الایماء عبر مؤلفات مسرحيين مثل (سوفرون) في القرن الخامس قبل الميلاد ، وبعده في القرن الثاني قبل الميلاد عند

(هيرونداس) ، الذي عاشت مقاطع من كتاباته الى يومنا الحاضر . انها دراسات واقعية ، وأحيانا قدرة ، لانماط اجتماعية معينة ، وكانت قد كتبت ، ربما ، كي تقرأ أكثر من كي تمثل .

في ذروة نمو شكل مدروس للایماء ، عرف نمط (hypothesis) ومثل من قبل فرقه ، مقتربا من مستوى مسرحية حقيقة . كان مختلفا ، على اية حال ، في انشغاله بالمؤسسات الاجتماعية ، وتطويره للشخصيات اكثر من الحبكات . وهناك سجل لودين فردبين تباهوا بقدرتهم على اعطاء انطباع بأنهم عدة اشخاص .

جعلت احتكاكات الرومان بالاغريق خلال القرن الثالث قبل الميلاد ، في عهد حملات (بيرهوس) على جنوب ايطاليا ، فن الایماء مأولا للروماني في وقت لم تكن المسرحية الادبية في روما ، ربما ، قد ولدت . عقب سنوات قليلة من تقديم الدراما الاغريقية على المسرح الروماني ، ابتدأ مهرجان « فلورا » ، واصبح مثل قرينه « مهرجان ديونيسيوس » الاغريقي ، مناسبة مفضلة لمؤدي الایماء .

منذ البداية ، التصدق عنصر عدم الاحتشام بالایماء ، ووصل الى حد لا يصدق خلال الامبراطورية الرومانية . ويحكى ان الامبراطور (هليوغابالوس) قد امر باداء مشاهد جنس على المسرح ، واذا تضمنت الحبكة اعداما ، كان يؤتى احيانا ب مجرم محكوم بدل الممثل ليعدم فعلا ، مانحا المترجين رعشة اضافية من الاثارة .

عندما وطدت المسيحية أركانها ، تناست المعارضة ضد التقاليد الداعرة المرافة للایماء ، ومن ثم تلقت الكنيسة اهتمام الممثلين المازىء خلال عروضهم - الى ان أصبحت للكنيسة السلطة العليا ، فحرمت الاداء

□ المابس والباتومايم □

واغلقت جميع دور العرض المسرحية . مع ذلك ، استطاع فن الایماء الاساسي الخلود فمتطلباته كانت بسيطة للغاية ، بحيث يمكن أن يمثل أيّنما كان ، للعامة أو للخاصة . ثم ما لبثت الكنيسة أخيراً ، ومنذ القرن العاشر ، أن تساهلت في موقفها ، وبدأت تقبل المسرح ، وعواضاً عن لعنه أخذت ترعاه . بدأ مسرحيات الاسرار والحكمة بالظهور ، متضمنة مواضيع دينية ، يُؤدي كثير منها ايّمائياً .

وهكذا ، استمر الایماء بتسلية الجماهير خلال العصور الوسطى ، ومنها انتقل الى الازمنة الحديثة . ومر عبر تنوعات في درجات شعبيته ، بالغا ذروته في ايطاليا القرن السادس عشر ، عبر شكل « الكوميديا دي لارتي » . وفي عام ١٥٧٦ ، ذهبت فرقة جوالة من الممثلين الايطاليين ، يقودها فلامينيو سكانلا ، الى فرنسا ، حيث أصبح فن الایماء ، وبالاخص الكوميديا دي لارتي ، جماهيريين للغاية . وغدا كثير من الشخصيات والاشارات التقليدية ، كما بالنسبة لهارلakan ، مألوفا في ذلك الزمان .

بعد حوالي قرنين ونصف القرن ، وفي عام ١٨١١ تحديداً ، جالت أسرة أكروباتية بوهيمية القارة ومثلت في الاعياد الباريسية . وتعاقد الابن ، جان غاسبار ديبارو ، ليلعب في (فونامبولس) الواقع في (بولفار دو تامبل) - دار البهلوانيين والسائلين على الحال . وبقي في ذلك المسرح حتى وفاته ، مطورا الایماء خلال حياته من مجرد تضارب عشوائي بالعصي ، الى الشكل الفني الذي نعرفه الان وخلق ديبارو ببراعة فائقة تجسيدا لشخصية العاشق الشاحب (بيرو) ، الساعي أبداً بلهفة ، تاركا لنا ميراثا نحو اليوم صدأه في ابداع مارسيل مارسو : (بيب) . بعد وفاة ديبارو ، تابع ابنه شارلز احياء تراث والده . ورغم انه أقل مكانة ، الا ان تأثيره كان قويا في مرسيليا - حيث لقن (روف) وابنه (سيفرين) - وفي باريس ، حيث قدم فصوله الایمائية القصيرة على مسرح دار الاوبرا .

□ المايس والباتومايس □

بعد الحرب العالمية الاولى ، تلقى الایماء دفعة جديدة على يدي جاك كوبو ، الذي علم تشارلز دولان في مدرسة « برج الحمام القديم » . ونقل ايتيان ديکرو - الذي كان طالبا آخر - تلك البدايات الى مرحلة أخرى ، وطور مع طالبه جان لوی بارو العناصر الاولى للایماء الحديث . وشق بارو بعدئذ طريقه الخاص ، ليخلق أولى المسرحيات الایمانية .

ثم ، بعد الحرب العالمية الثانية ، بربز مارسو ، الذي درس على يدي ديکرو في « مدرسة دولان » . ونقل مارسو ارث الایماء المتدا في تقاليده عبر ما يزيد عن ألفي سنة كما هو ، ودرس ، وصفل ، وحسن ، وغير فيه . انه يعتبر مهندس أسلوب جديد كلبا ، وصاحب تراث : انه مبدع وسيد فن الایماء الحديث كما نعرفه اليوم .

جذور « الباتومايس »

تأليف : سایلز براندريت

ما زالت القواميس تعرف كلمة « باتومايس » بطرق متعددة . وهي في ذلك محققة ، لأن الباتومايس شكل من أشكال التسلية المسرحية دأب على باتومايس القرن التاسع عشر كباتومايسهم ، تماما كما لم يكن على باتومايه القرن التاسع عشر كباتومايسهم ، تماما كما لم يكن الفيكتوريون الاولئ ليتعرفون الآن على باتومايس يومنا الراهن . خلال فترات زمنية مختلفة ، كان للباتومايس معان مختلفة عبر التاريخ .

بالنسبة لنا ، طبعا ، هو يعني عرضا تقليديا لعيد الميلاد ، حكاية خرافية غنائية ، تكتمل بسيدة ، وفتى يلعب الدور الرئيسي ، وبمحض الباتومايس . في الواقع ، فإن علاقة استعراضات الاغريق والروم الصامدة بأصول ما نعرفه اليوم كباتومايس انكليزي تقليدي ، هي علاقة واهية .

□ المايس والباتومايم □

ان باتومايم للقرن العشرين يدين بأسسه الى «الكوميديا دى لارتي» وفرقها التي تبعث تشارلز الثاني وحاشيته الى انكلترا عقب فترة عهد الاصلاح مباشرة . كانت «الكوميديا دى لارتي» طرازا شعبيا للغاية من الكوميديا الايطالية ، حيث يتحول الممثلون أدوار مجموعة مألفة من الشخصيات : هارلكان ، كولومبين ، بانتالون ، سكاراموش وآخرين ، ويرتجلون سلسلة من المواقف الجاهزة . وقد أبهج تهريجهم الهزلي المترجين الانكليز ، وادى حتميا الى ظهور تقليدات محلية .

اول مسرحية تحوي مكونات باتومايم خالص ، هي اقتباس وليام ماونتفورد (١٦٨٥) عن «دكتور فاوست» مارلو . فقد اضاف ماونتفورد لحبكة مارلو شخصيتي هارلكان وسكارا موش ، واعاد تسمية المسرحية بعنوان «حياة ووفاة الدكتور فاوست في شكل هزلي » .

بعد «فاوست» التهريجية ، وفي أوائل القرن الثامن عشر ، قدم جون ويفر – وهو مدرب رقص من شروزبرى – سلسلة من باليهات الباتومايم كقطع ملحقة بالمسرحيات التي كانت تعرض في «مسرح دروري لين» بلندن . في عام (١٧١٧) ، عرضت قطعة مسرحية بعنوان «غراميات مارس وفيнос» تحت اسم «باتومايم» .

في اواخر (١٧١٧) ، ذهب جون ويفر ليعمل مع جون ريتشر ، وهو ممثل ومدير لمسرح «لينكولن ان فليدز» ، الذي ورثه عن والده . فقد اجتذب ريتشر – الذي كان أميا ، بطيء الكلام ، وممثلا تراجيديا فظيعا بكل الاعتبارات – امكانات الباتومايم الصامت ، وبتأثير من ويفر أنتج واحدا في مسرحه في ذلك العام . وحقق العرض نجاحا عظيما ، وأصبح ريتشر – الذي اخذ اسم «لون» – هارلو كانا على قدر هائل من الجماهيرية . على ثلاثة مسارح : «لينكولن ان فليدز» ، «كوفنت غاردن» ، و «دورو لين» ، أخذ ريتشر ينتاج ويمثل مسرحيات باتومايم خلال السنوات الثلاث والاربعين اللاحقة .

ثيلما نيكلاوس تعطينا في كتابها « هارلكان » مخططاً مكتفاً للبناء الاساسي لسرحيات ريتشر من طراز البانتومايم ، وهو بناء يقى على حاله تقريباً خلال أكثر من مائة سنة : « كان للجزء الاول والاقصر موضوع جاد مستقى من الميثولوجيا اليونانية والرومانية ، او من أسطورة اقرب لعصره . ويضم الجزء الثاني والاطول سلسلة من مشاهد الحب ، المترادفة بين الجد والهزل ، والتي تدور بين هارلكان وكولومبين ، حيث يتعرض العاشقان في سياقها لمطاردة والد كولومبين ، او الوصي عليها ، او خاطبها بانتالون ، عبر أماكن عجيبة وغير محتملة . وقد اثر هاولكان بشكل ثابت من خلال تقمصاته وفتنته مع وطواطه السحري ، وكان مؤكداً أن العاشقين في الختام سيتحدان ، وأن أعداءهما سيهزمون » .

وبصدور قانون ترخيص المسارح في عام (١٧٣٧) ، الذي أكد حصر التمثيل الناطق بمسرحى « كوفنت غاردن » و « دروري لين » المرخص لهما ، قويت شوكة البانتومايم الذي أسس نفسه تماماً في مسارح أصغر .

ومع ازدهار البانتومايم وازدياد جماهيريته ، تغيرت موضوعات الجزء الاول من التسليات وتتوسع ليشمل حبات مستقة الحكايات الخرافية وأغاني المهد ، اضافة الى الاساطير التقليدية والميثولوجيا الكلاسيكية . كذلك ، توسيع اطار التهريج ، ومعه المؤثرات المسرحية ، مضيفة سحراً ومشهدية متزايدتين تدريجياً الى متعة المطاردة والتضارب .

مع نهاية القرن الثامن عشر ، كان البانتومايم قد وجد محاباً دائماً ومؤكداً في عواف الجمهور الذي يرتاد المسارح . ولم يكن ممكناً له بعد هذه الشعبية الا ان يفتنى . ولم يكن ممكناً له وقد أحرز عبرية مثل عبرية جو غريماً لدى ، الذي ظهر على الساحة مع النقلة الى القرن التاسع عشر ، الا ان يزدهر .

مَدْخُلُ إِلَى مَسْرُحِ جَانِ جَنِيَّه

• بِقَلْمِنْ: د. أَحْمَدُ دِيبُ شَعْبُو

تعرفت على جنيه ، الرجل - الاسطورة ، سنة ١٩٦٨ من خلال مجلة « الهلال » المصرية التي نشرت حينها تعليقاً مصرياً على كتاب سارتر الشهير : « القديس جنيه » ، ممثلاً وشهيداً » وقد الح فيه سارتر بشكل خاص على وصف الكاتب المسرحي بالشقي الازعج ، ولقيط المجتمع الصناعي الرأسمالي ، والسارق المتمرس ، ربيب سجون أوروبا وذى الفضائح المتكررة التي ضج بها الغرب . ومرت سنوات الدراسة تباعاً ، وانتسبت الى مدرسة الأدب العليا في بيروت لتحضير دكتوراه في الأدب ، وكانت اود دراسة ادب الرعب او ادب السبق العلمي والتكنولوجى ، غير ان رئيس الكلية السيد ميشال كورفان عرض على التحول الى المسرح ، وتحليل مسرح جان جنيه نفسه . قبلت الموضوع بشوق ودون ان اعرف عن قرب على مؤلفات الكاتب ، والاتجاه الذي ستتخذه دراستي حوله .

ثم حصلت على منحة الحكومة الفرنسية وانتقلت الى باريس لادرس المسرح واشاهدته وشاركت في ندواته . وهناك قرأت مؤلفات جنبيه مرات عديدة ، كذلك ما كتب عنه باللغتين الفرنسية والإنكليزية ، وما أثير حوله من قضايا وفضائح ، وذهلت حين رأيت الجميع يدورون في تلك سارتر ! وقد خصصت في اطروحتي فقرة مهمة للحديث عن ملامح الانسان والفنان في كتاب سارتر .

يحاول صاحب كتاب « القديس جنبيه ممثلاً وشهيداً » ان يبرر « حدود التفسير النفسي والشرح الماركسي ، وأمكانية الحرية وحدودها في اظهار شخصية ما في شموليتها ، وان يظهر هذه الحرية في صراعها مع القدر ؟ وهي تبدو في البداية مسحوقة امام القدر ، ولكنها ترتد عليها بعد ذلك لتهضمها رويداً رويداً ، وان يدل ذلك على ان العبرية ليست هبة ، ولكنها المخرج الذي يتذكره الانسان في حالات اليأس ، وان يعثر على الاختيار الذي يقوم به الكاتب لما يكون شخصيته وحياته ومعنى وجوده ، وذلك حتى في السمات الصورية لأسلوبه وانشائه ، وحتى في تركيب صوره وخصوصية ذوقه ، وان يسرد بالتفصيل تاريخ تحرره » (١) من هذا المنطلق يرفض سارتر في التحليل النفسي اسناد دور العلة الحتمية الى اللاشعور في عملية الانتاج الادبي أو الفني ، فهي تحجب العوامل الخلاقية والجانب الارادي في « المشروع » او « الاختيار الاول » ! الذي يقف وراء اي عمل فكري . فالذات عند سارتر ليست اساس الفكر ، فالوجود كما هو الامر عند ديكارت (حيث يتطابق الفكر مع الوجود بلا غموض ولا وسيط) ، وانما هي علاقة ارتباط بالوجود ، والشعور لا يوجد في ذاته وانما هو شعور بالوجود وفي الوجود . كذلك يعتبر سارتر التفسير الماركسي الصرف قاصراً عن ادراك العمل الفني في شموليته وصيرورته ،

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

فهو يعتمد على علية خارجية ، ويقدم العمل الفني في صورة نتاج موضوعي منتشرٍ ك مجرد انعكاس للبنية التحتية للمجتمع والتي يحكمها بوجه خاص نمط الانتاج . هكذا يفيد سارتر في تحليله النفسي - أن وجودي من التيارات الماركسية ، بدمجها ببعض ممارسات التحليل النفسي ، فيشبك ظاهرة « العصاب الذاتي » الذي يميز الكاتب بظاهره « العصاب الموضوعي » الذي يطبع الحقبة التي عاش فيها ، لملائمة حصيلة ذلك مع مفاهيمه الخاصة عن « المشروع » (وهو وثيق الارتباط بمبدأ الحرية التي تشكل أساس الممارسة الإنسانية) ، ومنهجه « التطورى - الارتدادى » الجدلی والشمولي في فهم النشاط الانساني *méthode progressive* (*régressive*) ، فالغايات توجهه وتدفعه نحو المستقبل ، والاحتمالات تفسر الارتداد الى الماضي حيث تشكل الطفولة (موضوع التحليل النفسي) والظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية (موضوع الماركسية والتحليل الاجتماعي الوجودي) أهم صورها . هكذا حاول سارتر اظهار عملية الخلق عند جنيه في شكل اختيار ارادى لذات حرّة . فالحرية بالنسبة لجنيه تمثل نوعاً من القدر المضاد يتبع له ان يحافظ على جوهره كمخلوق حر وان يثار لكرامته في أدنى درجات الحضيض . يسعى جنيه لتحقيق كيانه كلص وهو قدر حده له المجتمع من الخارج ، سواء برغبة التحدى او عن غرور وكبراء . ولعل هذا الملك يعبر بذلك عن حرية زائفة ، ترواغ نفسها ، وهذا الفشل الواقع يشكل بالنسبة لسارتر الاساس الانطولوجي للحرية ، وهو الذي يرقد العمل الفني الذي يتخيله سارتر في صورة بدليل للواقع ومخرج للافلات من ازماته . وبعبارة اخرى تستخدم هذه الحرية عند جينه ، كما عند بودلير وفلوبير بشكل سلبي يرد الى المجتمع صورة معكوسة في ماديتها أو مبالغة في مثاليتها .

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

فالحرية والشر متلازمان وكأنهما وجهان لحقيقة واحدة في وجودية سارتر ، نظراً للارتباط العضوي بينهما . ويعتبره بحث سارتر تطبيقاً قسرياً على أي كاتب يتناوله بالتشريح ، وكأنه عالم نفسي يشخص مريضاً ، اذ يلح كما اسلفنا على قضية الاختيار التي تعقب الازمة المصيرية في حياة الفنان المبكرة ، وعلى عزلة هذا الاخير وتعرضه لنظرية الآخرين التشبيهية ، وقضية للشر كقوة رفض سلبية ، وجدلية التحولات الخيالية في فكر المنبوذ اجتماعياً ، الخ ويضع سارتر الانسان المؤسّط في قلب انتاجه الفكري ، جاعلاً من هذا الاخير مجرد سجل لتلك الاسطورة - فجنيه في بحث سارتر ، جاء الى عالم السرقة والشذوذ الجنسي اثر حادثة جرب معه في طفولته ، وولدت عنده ازدواجية في نفسه . فقد فاجأته مربيته يوماً يختلس الحلوى من المطبخ ليأكلها خفية عنها ، فنهرته قائلة : « اتسرق يا جان ؟ انك حقاً لسارق . » كان المختلس الصغير حينها في العاشرة من عمره . ويدعى سارتر لذلك الانسان الذي قرر ان يكون السارق الذي ارادوه مع تفخيم نقاشه ومثالبه ، وهو إن صار شاذًا فيما بعد فلانه فوجيء من الوراء وهو صغير . فالآخر (عدوه ، خصمه) اتاه من خلفه . هذا الحدث الذي يصفه سارتر بالانقلاب المصيري أحد ثشرخا في ذات جنبيه ، فهو يفصل بين ماضٍ تسود فيه البراءة وحاضرٍ كئيبٍ يموت فيه الطفل ويولد اللص الشاذ ، ولا يكل جنبيه من الحنين الى هذه اللحظة الرهيبة المقدسة ومن احيائها في اشكال ابداً متتجددة فيما يشبه الاحتفال الديني لدى البدائيين ، كما اوضح علماء الاجتماع والاناسة ، اذ ان هذه اللحظة تبعث زماناً قدسياً اسطوريًا لا ينذر ولا ينتهي ابداً . وللخروج من هذه الازمة القاسمة والمحنة المؤرقة بعد جنبيه لنفسه مخرجان : ١) الاول : اللصوصية ، السرقة التي هي نوع من التملك الرمزي يسعى

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

جنيه من خلاله الى الاندماج مع الآخرين . و ٢) « تقليد القدسية » ، وهو يتبع له سد فراغات الوجود وتجاوز العار الاصلي الذي لحق به . ويفشل جنبيه بسبب اصطدامه بنظر الآخرين الذي يزوده « بطبيعة وحرية مدنية وقدر » (٢) ها هو جنبيه يدخل سجون الاحداث ، يتلقح بسمومها ، يسلم نفسه للمجرمين ، يتسلو من اجلهم ، يتعشقهم . وهو اذ يعجز عن الاستئثار بحبهم وصداقتهم يقوم طوعا وكرها يدور المرأة المذنبة والعاشقة المذنبة في موقف مهين يستطيع من خلاله الاستمتاع بذاته ، ومطابقة كيانه الشرير عبر الآخرين ! فالآخر ، المجرم المعشوق ، ليس الا صورة جنية وقد تجسدت في هيئة رجل شرير اسطوري يعد بمثابة تمجيد للقوى اللا - اجتماعية - فال مجرمون في ادب جنبيه هم مثل ومخلوقات وهمية يمجدها جنية لانه في تطلعه الى قمة الشر وعجزه عن بلوغ أقصى حدوده المقابلة للخير المطلق (وهي مرحلة لا يبلوها الانسان الا بارتكاب الكبائر من المعصيات) لم يجد مخرجا الا بالكتابة . فخصص لهم صفحات من الشعر الصافي برغم اباحتته ، وخيل لجنبه ان الكتابة قادرة على ان تضفي الوجود على العدم وان تسنح له البقاء في دنيا الظلماء اي في عالم الشر (٢) . وتكتسب عنده اللغة بسبب معارضتها للرأي العام ، قيمة شاعرية وخيالية عالية ، فهي كلغة الاحلام تجسد العدم وتضفي على الاوهام كثافة الواقع ، وهي كالوشم تمثل رمزا لانتقاء معكوس . ولعلها تؤدي وظيفة نرجسية ، برأي سارتر ، وذلك في توقعها الى شفافية نسكية والى تخليد عذابه وآلامه وترجمة معاناته الى كلمة سحرية تبلور كيانه وحياته جميعا . وتنفتح امام الكاتب مجالات عديدة تتيح له التطور من مفهومه الادبي والنفسي للشر الى مفهوم جمالي يلغى الزمن والتاريخ ويجعل مجموعة متكاملة من الاشارات والرموز التي تدعو الى التوقع

والتفسير ، وليس الى الفعل والابتكار ، أي ان الكتابة تتبع له تجاوز « اخلاقيات الشر » وتحويل رغبة الفشل التي كانت تسيطر عليه الى مجد وانتصار (٤) . لقد اختار جنبيه ان يكون « قديسا وشهيدا » حسب تعبير سارتر ، أي « موضوعا امام شاهد مطلق » هو الله الذي يعتبره كنوع من الحلول الخارقة ، او ضرب من المعجزات التي قدر لها ان تنقذه من عالم الانسانية البغيض الذي يلاحمه بكل الوان القهر والاستعباد (٥) ويرى سارتر ان كل محاولة جدية لفهم جنبيه لا بد ان تمر بقراءة واعية لقصة حياته في « مذكرات لص » (١٩٤٨) وان كل معنى يناسب الى أدبه بعيدا عن هذه المعادلة الرياضية بين حياته وأدبه لا يقف على قدمين . ولا يخفى على سارتر ان علاقة جنبيه به قد تغيرت كثيراً منذ تاريخ اصدار كتابه حوله ، فالطريقة او المنهج الذي اتبعه يناسب دراسة فنان ميت . وشعر جنبيه بوقع الاسطورة على مؤلفاته ، فحاول احراق كتبه وبقي مدة خمس سنوات في أزمة نفسية وفكرية حادة لم ينشر خلالها اي شيء . الا انه عاد بعدها الى المسرح في ثلاثة مسرحيات جعلت منه أحد عمالقة الادب المسرحي الحديث : وهي **الخدمات** (١٩٤٨) ، **والزنوج** (١٩٥٨) ، **والبلكون** (١٩٥٦) ، **والبارافان** (الستائر) ١٩٦١ – ويفيد سارتر اعجابا شديدا بهذا المسرح اذ يضعه في المرتبة التي تلي مسرح برخت مباشرة . الا انه لا يشعرنا بأي تغيير ملموس في وجهة نظره : فمسرح جنبيه استفزازي ، وابطاله محترفون يمثلون كثيراً ويلعبون ادوارا عديدة حتى تختلط على المترجح هويتهم ويصعب عليه استخراج قصة او حبكة من كل ذلك كما تعود لدى مشاهدته مسرحية تقليدية ، وهم يجب أن يبلغوا غاية الشر في تحولاتهم الايديولوجية كي تكتمل شخصياتهم ويصبحوا قادرين على تغيير العالم . كما ان جنبيه يبقى بالاجمال ملكا من ملوك الزيف والتصنّع في فنه ، وهو نتاج المجتمع

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

الصناعي الذي يتغلب فيه اللا - طبيعة على كل ما هو اصيل وفطري . من هنا كان تحفظ سارتر الشديد بشأن علاقة جنيه بالعبد والفلسطينيين الذين تعاون معهم « الكاتب الازعر » بعد ان رفض الشيوعيون الفرنسيون (والシリاليون) الاعتراف به ، وفي رأي سارتر ان هذا النشاط المتأخر لجنيه ليس سوى دور يلعبه كأنسان تعود على اللعب والكذب والتمنيل في كل امور حياته ! وحين قلت لسارتر ان عودة جنيه الى المسرح كذبت تنبؤاته في « القديس جنيه » حيث قرر أن توقف جنيه عن الكتابة سببه عدم ايمان الكاتب بالشعائر القدسية السوداء التي تشكل ظاهرة اساسية في أدبه ، عبر فيلسوف « الوجود والعدم » عن اعتقاده بأنه يفعل صيرورة حتمية صرفة انتقل جنيه الى النشاط السياسي ، الامر الذي يذكرنا بتفسير بعض النقاد لهذا التحول من زاوية التحليل النفسي على انه يعكس بروز صورة الاب في فكره الاديب ، اذ هي غير موجودة في نتاجه السابق . فالاب هو السياسة ، لذلك كان توقف جنيه عن الكتابة منذ منتصف السبعينات .

- جان جنيه روائياً وكاتباً مسرحياً .

ليس من السهل العودة الى الاندماج بالنسبة للقيط - الشقى - المبذوذ ، ولم يكن تكرار الحرم والعودة الى مخالفته القانون مجرد هوى او نزوة عابرة ، او وهم ، او مجرد رغبة في الثأر لنفسه ، لعل ذلك كان غالباً أمراً محتملاً عليه في وضعه المأساوي الخطير كأنسان معزول عائلياً دون مأوى ودون رصيد ، ودون ثقافة ، وموسوم بطبع العار الاجتماعي في سجله العدلية ! هكذا تنقل اللص - البوهيمي - المتسلل من سجن الى سجن في فرنسا واوروبا (١٩٤٨ - ١٩٢٥) ، وكان نتاجه الادبي ، وبوجه

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

خاص القصصي منه ، شديد الالتصاق بمحرك حياته وما يكتنفها من مصاعب واحادث . وقد نشرت بواكيير مؤلفاته الفنية بالسر والحيطة ؛ بعيدا عن أعين الرقابة .

١٩٤٢ - قصيدة شعر مهداة الى محكوم عليه بالاعدام ، ووجهة الى الى موريس بيلورج وقاده من ، وهما مجرمان نفذ فيما حكم الاعدام سنة ١٩٣٩ .

١٩٤٥ - قصة « صراع بрест » (Querelle de Brest) ، ونشر في ميلانو ، واهداء الكاتب كالعادة الى احد معارفه المجرمين .

١٩٤٦ - « معجزة الوردة » وحررت هذه القصة في سجن (السانتيه = الصحة) في باريس ، وهي عبارة عن انشودة اجلال وتعظيم ل مجرم آخر يدعى هرکمون ولتمجيد الموت على المصلحة التي هي « رمز مجدهنا » ، حسب تعبير جنبيه .

١٩٤٧ - « دائرة دفن الموتى » Pompes funèbres

١٩٤٨ - « سيدة الوردة » Notre-Dame-des-Fleurs

اشهر قصصه وحررت في سجن فرين Fresnes

١٩٤٧ - مسرحية « رقابة مشددة » (Haute Surveillance) وتدور احداثها في زنزانة داخل سجن ، وتنسج حول موضوعة انتقامية المجرمين وتفرد المجرم في قدره المحظوظ وما يكتنفه من سمات الغواية والمعظامة ، وتصف المسرحية عدم امكان بلوغ هذه المرتبة السامية الا للقلة المتحيزه والموسمة اصلا بالشر المطلق . وهي

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

في فصل واحد يمثلها ثلاثة شخصيات : ١) المجرم المتفطرس والمحكوم عليه بالموت ، ويدعى « ذو العينين الخضراوين » (Yeux- Verts) والسارق المثقف ، الطامح الى مصاحبة الجرميين والحصول على ألقهم والاستئثار باحترامهم : لوفرانك (Lefranc) والجائع او المجرم المبتدئ ، موريس ، وتدور مناسبة حادة وشديدة بين لوفرانك وموريس للحصول على اعتراف المجرم بهما . ويسود الجو توتر وعنف في الخطاب والحركات والاماءات ، وينتهي بقتل موريس على يد فرانك وفشل هذا الاخير في تحقيق مراده ، اذ يرفض ذو العينين الخضراوين تكريسه (او سيامته) ويعتبره مجرد مجرم متعمد وشرير مبتذر قد اتى بعمل نفعي - مصلحي ، في حين يتميز عمل المجرم الحقيقي بأنه قسري - تعسفي يفرضه عليه قدر استعلائي محظوظ .

١٩٤٨ - « الخادمات » ، وهي مسرحية جنية الثانية والتي الفها بناء على طلب المخرج والممثل الفرنسي لويس جوفي (L. Jouvet) وقد اقتبسها المؤلف من جريمة الاختين بابن (Les Sœurs Papin) كريستن وليا ، والتي اعتبرت احدى اهم القضايا الجنائية في فترة ما بين الحربين العالميتين - كانت الاختان تعرفان باخلاقيهما العالية وخضوعهما التام ونشاطهما النموذجي - وفجأة حصل الانفجار الدامي ، فاذا بهما تغرقان سيدة المنزل وابنتها في مربع جهنمي . وكتبت عنهما آنذاك وسائل الاعلام باستفاضة ، واعتبرهما الوجوديون شهيدين ، واحاطوهما بهالة من القدسية كوسيلة لعدالة قائمة ، وتساءلت سيمون دوبوفوار : من هو

المسؤول الحقيقي عن هذه الجريمة النكراء ؟ ليس من شك انها حصلت بسبب ما كابدته الاختان من يتم وحرمان في ظل نظام ينبع المجانين وال مجرمين والوحوش العدوانية ، فكان العقاب في مستوى ذعر هذه الآلة الاجتماعية القاتلة (٦) . وحاول جاك لاكان الكشف عن التحتية النفسانية لجريمة العصر ، محللا ما جاء في محاضر الشرطة من وصف طقوسها الغريبة التي لم تعهدنا السجلات القضائية ، فأوضح ان الخادمتين قد مزجتا سراب شرهما بصورة سيدتهما، وانهما كرهتا ضيقاً وحررتاهما في الثنائي البرجوازي المذبوح . وقد تناولت كل منهما خصما فاقتلت عينيها من محجريها وهي حية ، ثم انكبت على جسدها بالتنكيل والتلويه ، فحطمت وجهها ، وبضعت (شرحت) فخذلها ورد فيها ، ملطخة بدمها المراق جسد الضحية الأخرى . وبعد ان تظهرتا من آثار الجريمة التي تشبه القدس الشرير الاسود ، ذهبتا النوم في سرير واحد ، وصرختا متحررتين من وهن هم قاتل : « واخيرا ، يا للنظافة ! » وفي رأي لاكان ان هذه العبارة « تضمننا في اجواء الصحوة الخالية من كل انفعال والتي تعقب عندهما عربدة الجريمة » (٧) لكن جنبي يسارع الى اسطرة الواقع لأن مضمون المسرح واجواءه الخاصة هي في تناقض صريح مع الحياة والسياق التاريخي الولاعي والبدهي : « ان الامر لا يتعلق بمعارفة حول مصير الخدم . افترض ان ثمة نقابة لخدم المنازل . ان هذا لا يعنينا » ولكي يحقق صفاء العمل المسرحي وخلوه من كل انشغال او شلادي او اخلاقي ، يلجا جنبي الى ابراز اللعبة المسرحية بكل دقائقها واسرارها

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

باللحاج على آلياتها (ميكنتزماتها) واضعا المسرح في المسرح ، فنشاهد الخادمتين تلعبان كل منهما دورين او اكثر في آن ، وتعيأن بالموضيق كل تفصيل في هذه الادوار ، وخطورة المنحى الذي تتخذه هذه التمثيلية . وتتلخص اللعبة التي تقومان بها يوميا في غياب سيدة المنزل بالتحضير لصرعها بواسطة سم الفاردنال المدسوس في النقاعة (Tisane) التي تتناولها كل مساء . ولا تتمكن الاختان من المضي حتى نهاية لعبة السيدة والجاربة بسبب ما ينشب بينهما من غيرة وحسد وما تتبادلانه من اتهامات وتهديدات فكلاهما تكنان حبا لبائع حليب يدعى ماريوا ، وكلاهما ترغبان في الاستئثار بعاطفة سيد المنزل (Monsieur) الذي وشت به احدهما لشدة غيرتها من اختها المدعية بحبه لها ، فتهدد الواحدة اختها بالوشایة ، او تتهمنا بعزمها على خيانة اختها وافتضاح سرها الى سيدتها .. وتحتلت الادوار في دوامة التراكم وفي تشابك الانعكاسات والمظاهر حتى تقاد الواحدة منهم تنسى اسمها الحقيقي في لحظة الاسترخاء والصحوة بين فصول اللعبة التي تشكل بحق مأساة فرنسية بالمعنى الصرف للكلمة ، برأي اورست بوس ANSI ، ويعين هذه الفصول ، ويفصل بينها ، رنين المنبه او الهاتف ، او عودة مدام (Madame) وخروجها من جديد للقاء موسیو في مقهى البيلبوكيت بعد خروجه من السجن على اثر وشایة كاذبة . لكن الاختين تصممان هذه المرة على المضي في اللعبة حتى النهاية، ومهما كلف الامر .

ويختار جنيه لخادمتيه اسمين رمزيين ينتزعنها من ظلمة وضعهما الاجتماعي : سولانج (= ملاك الشمس) ، وكلير (= المضيئ) (Solange, Claire) ، وتلعب كلير دور مدام ، بينما تلعب سولانج دور كلير ، وتدور اللعبة المسرحية في غرفة مدام (السيدة البورجوازية ، صاحبة المنزل) لحاجة الخادمتين الى اطار طبيعي و حقيقي للتعبير عن حلمهما ، فلكي تكون اللعبة ناجحة لابد لها من ملحقات و اشارات و نقاط استدلال وأطر ملموسة و اشياء تستلهم رمزيتها و ظلالها الايديولوجية ليتحول الحلم الى حقيقة والاستيهام الى واقع . بذلك تصبح اللعبة المسرحية مستحيلة و مأساوية ، حيث يخاطر الاشخاص بحياتهم بحثا عن هويتهم السلبية ، الصائعة ، و حيث لا يمكنهم مطابقة هويتهم الا من ضمن اللعبة الخطيرة ، بل الميتة والتي تعود بهم بشكل عنيف الى الواقع مقيت . ينبغي ان تجسد كلير - مدام شخصية سيدتها بتزيينها بشبابها و معاطف الفرو الثمينة التي تملكتها ، واحديتها التي تلمعها لها اختها ، وهي جائزة امامها في وضع مهين ، اثناء اللعبة الطقوسية ، وادوات التجميل والمعطور والازهار ... ومنضدة الزينة والمرايا والسرير وكنبات لويس ١٥ ، وغير ذلك من علامات البذخ والترف ورهافة العيش وتفضح بتعاطيها مع اشياء سيدتها مشاعر الفواية والاعجاب ورغبة امتلاك محبة الى جانب موقف المقت والحدق التقليدي المبتذل او البدهي . وتفرق الاختان الى لجتهما في الحلم او الشعيرة التي تفضي بهما الى الجريمة الحقيقية ، وتقع كلير ضحية هذه اللعبة الخطيرة التي يتتجذر فيها الظاهر وينتصر على الواقع ، اذ تقبل يائسة ان تتناول النقاعة المسمومة لتنقتل

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

صورة مدام التي تجسدها في اللعبة بعد ان افلتت منها سيدتها مرارا . حينئذ تستعد سولانج - كلير لتسليم نفسها للشرطة فتقف في مقدمة المسرح ، باتجاه الجمهور ، باسطة يديها و كأنهما مفلولتان بالاصناف .

ولم يستوعب جوفيه في اخراجه للمسرحية ، عام ١٩٤٨ ، اجواء الشعيرة المتضمنة في النص ، فجعل من « الخادمات » دراما بورجوازية تقليدية ، وتنبه اليها آخرون مثل فكتور غارسيا وجان ماري سرو ، ولكنهما اظهرا بوضوح تأثيرهما بسارت ، وان ما يقصد اليه جنبيه هو التأكيد بان الحياة الاجتماعية عبارة عن لعبة خيالية ، وان الخادمتين توهمن امتلاك هوية السيدة كما كان جنبيه يتخيّل نفسه اصلا قبل ان يصبح لصا بالفعل ! لقد فهم الكثيرون جانبا واحدا من تصريحات جنبيه حول المسرحية واتخذوها بحرفيتها على محمل الجد ، وبالتحديد حين يذكر مخرجيه وقراءه انه ليست عند الخادمتين ذرة من الانوثة ، وانه يفضل ان يلعب الا دور في مسرحية ذكور (تجنبها لعرض المفاتن الانوثية ، لا تصريحا بشذوذه !) وان على الممثلين « اتخاذ حركات والبسة تتبيّح لهم ان يظهروا لي ذاتي ، ان يظهروني عاريا ، في العزلة وفي فرحتها » (كيف تمثل مسرحية « الخادمات ») ، فاذا بسارت يعلل شخصية الخادمتين المهمة بأنها تعبير عن عدم قدرة جنبيه على ان يكون امراة ، وان اللجوء الى المثلات يخدم نوايا جنبيه الشاذ بشكل مستتر ! واذا بالمخرين يظهرون الخادمتين كبنات هوى ويصورون على التلميح الى دراما الشاذ المسحوق الاجتماعيامن خلال اشخاصه الوهميين .

ونذكر في هذا المجال عرضاً للمسرحية في اخراج لهنري رونس (H. Ronse) شاهدته في باريس عام ١٩٧٧ (على مسرح اوبليلك Obliques) حيث يرى المشاهد صورة جنية معلقة على جدران مراحيض يمر بها الشذاذ والمتسللون في عتمة الازقة الخلفية (المشهد الاول) ، وتبقي هذه الصورة معروضة حتى النهاية ، كما تشير اليها الخادمات على انها رسم صاحب المنزل (Monsieur) الموقوف . اما لماذا ؟ فلان مسيو يرتاد مقهى البيلبوكيت ، ولانه اتهم بسرقات زائفة وغير ذات قيمة وسجن لاجلها ! اي ان المخرج يهتم بتفاصيل تتعلق بذات الكاتب وعاداته ويحاول ايجاد مقابل لها في المسرحية ، محولاً هذه الاخرية من ابداع فني الى حكاية مسلية ! والحقيقة ان المشهد الاول ليس في المسرحية اصلاً ، انما اضافه المخرج لا براز نوايا جنية بمواجهة المجتمع البورجوازي بالفضيحة والاستفزاز الفارغ ، وبذات الاسلوب التقريري المشوه يضيق المخرج لوحة ختامية مأخوذة من مسرحية الشرفة (البلكون ، ١٩٥٦) وحيث تظهر مدام ارما (باتروننة الماخور) على المسرح لتخاطب الجمهور في الصالة بنفس الطريقة التي تتوجه بها الى رواد ماخورها ، محدثة بذلك التباساً كلياً بين الواقع والخيال ! ان هذا المزج المفترض بين الموضوعات والامكنة (العالم) المتباينة ينطوي على تشويه سافر لا جواء « الخادمات » اذ يجعل من السيدة البورجوازية باتروننة حانة ، وهو دور لا ينطبق على اي واقع في المسرحية . ويتحقق للمشاهد ان يتساءل عن طبيعة المكان الذي تدور فيه احداث المسرحية : هل هو بيت بورجوازي ام بيت دعارة ؟ اضعف الى

□ مدخل إلى مسرح جان جنيه □

ذلك ان المعنى الاساسي للعبة المسرحية قد تبخر . نسي سارتر ومقلدوه العاج جنيه بشأن تورية هذا الجانب الموسوم بالاستفزازي ، وذلك حين يصرح بأن «المثلات يجب الا يمثلن تبعا لنمط واقعي» ، وان المسرح ليس «وصفا للحركات اليومية منظورا اليها من الخارج » ، وانه ينبغي تجنب ظهور المثلات في اوضاع مثيرة ، وذلك بأن تبدو الخادمتان هرمتين بفضل الماكياج ، ويدرك الكاتب اخيرا بالقول اليوناني القديم الذي ينص على ان التمثيل ليس نمرة تعريمة ، وان على المثلات الا يبرزن تفاصيلهن على خشبة المسرح (وقد يكون هذا القول من وحي خيال جنيه نفسه !) ان الصراع في «الخدمات» هو في الحقيقة انطولوجي متبا فيزيقي، صراع بين الحياة والموت ، كما يوضح جنيه في رسائله الى روجيه بلين ، مخرج المبدع . فالمسرح هو مكان مجاور للموت ، حيث كل الحرفيات ممكنة^(٨) . ويمكن اعتبار سيناريو جميع مسرحياته دون استثناء تغييرا على موضوعة الموت ، حسب قول مدام ارما في «الشرفة»^(٩) وان السبب الحقيقي لفشل الخادمتين في ارتكاب الجريمة عند جنيه ، وخلافا للمضمون الواقعي – للحدث – المصدر ، هو انهما تعيشان بجدية وعمق لا يوصف وجودهما وشعيرتهما ، ولعل مدام تبدو ، في المقابل ، وكما يشير بحق لوسيان غولدمان، وકأنها شخصية سطحية جديرة بصرح الكوميديا الشعبية^(١٠) .

١٩٥٣ - سارتر : القديس جنيه ، ممثلا وشهيدا ، مقدمة مسهبة للأعمال الكاملة للكاتب ، وقد بدت للنقاد وكتأها تكرس موت الفنان وتغلق آفاق الخلق والتجدد في فكره بتقديمهما مفاتيح

عبريته وابعاد تجربته وانماط معاناته ، وأحس جنبيه بصدمة هذا « العرش » الذي يكاد يطبق عليه ويحوله الى اسطورة في ذمة التاريخ وضمير المجتمع البورجوazi التقليدي المتزمن ، فاذا به يترك الكتابة لمدة خمس سنوات متواصلة ، ويتغير جذريا في علاقته مع صديقه سارتر الذي اضطر للتدخل - عام ١٩٤٨ ، وبالتنسيق مع مشاهير فناني العصر مثل كوكتو وبيكاسو ومالرو ، للحصول على العفو الرئاسي عنه من غسان اوريول بعد ان كاد جنبيه يكابد طوال حياته من محنة السجن والنفي .

١٩٥٦ - عاد جنبيه الى المسرح بقوه واصالة بعد انقطاع ، وكتب مسرحية « الشرفة » التي صدرت عن لارباليت (L'Arbalète) بخلاف ليتوغرافي صممه صديقه الرسام البرتو جياكومتي . وعرضت المسرحية في لندن عام ١٩٥٧ على مسرح « آرتس تياتر كلوب » في اخراج لبيتر زادك - واعتراض جنبيه على شكل الارخاج وقام بالتشويش على التدريب الاخير للمسرحية ، وفي اليوم التالي ، اي موعد العرض الاول ، منعته الشرطة من الوصول الى المسرح . وفي نهاية العام قبلت خمسة مسارح باريسية ثم رفضت على التوالي ، ان تستقبل مشروع بيتزادك لاخراج المسرحية فيها (وهي هيبيرتو ، لوفر ، مفارتيني ، مسرح انطون ، مسرح الفنون) وتعتبر « الشرفة » من اكثر مسرحه جاذبية وغواية بفضل ديكوراتها الزائفة التي تعطي عن بعد وهم الحقيقة ، وتقنيات التلاعيب بانعكاسات المرايا ، والاكثر من مستويات وطبقات اللعبة المسرحية (Paliers du Jeu) ، والاجواء التنكرية والاقنعة . ونشهد فيها طقوسا رائعة في عالم مثير

□ مدخل الى مسرح جان جنفيه □

حيث تتواءن صورة القسوة والجنس وتقضى بعضها قصما . وهي تتناول المؤسسات التقليدية الاساسية للدولة والتي تستقطب القيم البورجوازية الغريبة : الجيش .. القضاء - الكنيسة - السلطة الملكية ، لتحليلها الى مظاهر ورياء وتصنع (Simagrées) يقوم بها مهووسون جنسيا في ماخور مدام إرما . ويسبب هذه المسرحية نجد جنفيه يلصق بنفسه ، وبشكل نهائي ، لقب ملك التصنع والزيف والعمل المسرحي الطقوسي . وتألف المسرحية من تسع لوحات هي غرف الماخور ، وباستطاعة الباترونة ارما ان تشاهد ما يجري فيها من عروض وهي جالسة في مقصورتها ، وذلك بواسطة تقنيات مسرحية متطرفة ، ويرى المشاهد بعض الزبائن يلعبون أدوار القاضي والأسقف وقائد الشرطة مع بنات الهوى ، بينما تشعرنا أحاديث الممثلين بان ثمة ثورة تهدى خارج الماخور (البلكون) يقودها روجيه بالتعاون مع ملهمته شنتال ، وهي مستخدمة سابقة عند مدام إرما ! ويقمع قائد الشرطة الثورة . وتنفذ إرما بالتنسيق مع زبائنهما ونسائهما السلطة الملكية المهددة بالزوال بان تظهر واياهم على الشرفة امام الجموع الثائرة المحشدة في الساحة ، وقد اتخد الجميع اقنعة ملائمة . فيلجا قائدا الثوار حينذ الى الماخور ويطلب ، بصفته زبونا سابقا، للبلكون ، ثياب قائدا الشرطة التنكرية ، ثم يخصي نفسه اثناء الشعيرة التي يمثلها مع احدى وصيفات مدام إرما ليقتل في نفسه رمز القوة التي حرم منها . وتعود الحياة في البلكون الى سابق عهدها . وينتصر الظاهر (اي البلكون الكبير) في هذا الصراع بين الواقع والصورة ، بين الحقيقة والزيف .

وكما في كل مرة كان جنبي واضحا في توجهه الى قرائه ومخرجيه ، فهو يذكر في « كيف تمثل مسرحية « الشرفة » » بأنه يحب أن تمثل هذه المسرحية على أنها « تمجيد للصورة والانعكاس » ، لأن مدلولها « يظهر فقط في هذه الحالة » ، وان يتتجنب عرضها باعتبارها هجاء لهذا أو ذاك . لأن العمل المسرحي لا بد ان يكون « انفجارا نشيطا وعملا يقوم الجمهور انطلاقا منه ، بالرد والتفلل كما يريد ، كما يستطيع » ويؤكد الكاتب بقوه ان « وظيفة الفنان – او الشاعر – ليست في ان يجد الحل العملي لسائل الشر ، فليقبلان يكونا ملعونين ... » ويأتي هذا السياق ايضا رفضه للالتزام كنمط ايديولوجي معلن ومبتدل : « هناك بضعة شعراء في أيامنا ، يقومون بعملية مشيرة للفضول جدا : انهم يتغدون بالشعب ، وبالحرية ؛ وبالثورة ، الخ ، وهذه الاشياء ، بعد التفنن بها ، يجري دفعها ثم تسميرها على سماء مجردة حيث تمثل مهزومة ومنفسه ، في مجموعات شأنة الشكل . وهي بزوال التجسيد منها تصبح غير قابلة للمس ، فكيف يمكن الاقتراب منها ، وحبها وعيشها اذا كانت قد ارسلت الى ذلك بعد الكبير ؟ انها ، وهي المكتوبة احيانا بصورة فخمة ، تصبح العلائم المكونة لقصيدة . ونظرا لأن الشعر حنين ، وان النشيد يدمر ذريعته ، فان شعراءنا يقتلون ما كانوا يريدون احياءه » . وكان الامر بات يشكل عنده هاجسا ، او كأنه بات يخشى تشويه اعماله بسبب التأثير باسطورة حياته نجده يكرر في « كلمة ال ... الفريبة » (١٢) بأن السياسة والتسليات والأخلاق ، الخ . ، لن يكون لها علاقة باهتمامنا . فاذا ما اندست هذه الاشياء في العمل المسرحي ، على الرغم منا ،

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

يجب طردها حتى تزول جميع آثارها « لكن الجميع اساووا استعمال نص الشرفة » كما فعلوا في تعاطيهم مع المسرحيات السابقة . ها هو بروك يلح على صورة الماخور بالاكثر من ستائر القرمزية الثقيلة والاضواء الحمراء ، ويجعله اشخاص المسرحية بنات هوى مغريات ومثيرات ، ولا اكثر . وانسجاما مع هذه الفكرة المسقبة عن أدب القبط الشاذ ، تغيب اللوحة التي يظهر فيها الثوار خارج الماخور لأنها لا تتلاءم مع اخراجه . وهكذا تصبح مسرحية « الشرفة » مقالا في الرذيلة بينما الصراع فيها انطولوجي يحكي صعوبة اكتساب هوية جديدة والاستمرار ضمنها . واننا نرى اشخاصها يشكون عجزهم عن تحقيق هذا الامر المصيري بالنسبة اليهم ، ويتذمرون لعدم استطاعتهم الاكتفاء بالظهور بما ليس في طبعهم (وطبعتهم) ، داعين انفسهم للعمل والى فعل اي شيء للخروج من تورطهم السافر في مواضع لا تصلح لهم . فهم زبائن ماخور يلعبون أدوارا خطيرة ومصيرية ، وتلعب مدام إرما دور الملكة المعزولة والمجهولة المصير ، داعية زبائنهما الى الاحتفاظ بالبستهم وادوارهم ليكرسوا واقعيا صورة مزيفة .

١٩٥٨ - « الزنوج » (Les Nègres) ، وهي مسرحية ذكرنا بسابقتها بأجوائها الطقوسية الساحرة ، وباعتمادها في المرتبة الاولى على تراكم الادوار وتكثيف اللعبة المسرحية وجدلية الانعكاسات المرآوية المتصلة بها ، وتنويعها وتعميقها ، وعلى تنظيم دقيق للأساليب التنكرية والديكور . ويقدم جنبيه مسرحيته الجديدة هذه على أنها « تهريجا » (Nne Clownerie) ومشهدا بهلوانيا

ينحصر فيه مفهوم « العمل المسرحي » بالمعنى الشائع للكلمة . وتدور المسرحية حول لعبة البيض والسود ، وبتعبير ادق حول شعيرة قتل امراة بيضاء على ايدي فريق من الممثلين السود يجد في هذا العمل متنفسا لاحلام الكراهية والثار التي تضيق بها صدورهم ضد اسيادهم البيض . وفي وسط المسرح يرى المشاهد نعش الضحية ، لكنه نعش مزيف ، وظيفي طقوسي وليس دلالة على جريمة فعلية ارتكبها اعضاء الفرقة . وتمثل اللعبة هنا انعكاسات لدراما العرق الاسود في ضمير السادة البيض ، ونطلعنا في النهاية وبشكل صدى بعيد وكثير الالتباس على حتمية ثورة سوداء ، من خلالوعي الزنوج لقضيتهم واخذهم زمام امورهم بأيديهم . لكن الكاتب لا يذهب ابعد من ذلك ، لانه ان فعل حكم على نفسه كفنان بالثرثرة . وينقسم الممثلون الى قسمين : احدهم يبدو مشاهدا ، ودون ان يفقد دوره (او حقه) كممثل ، بالطبع ، وآخر هو فرقة الممثلين العبيد الذين يقومون بالشعيرة المذكورة اعلاه على القسم الامامي من خشبة المسرح . والفريق الاول متذكر بلباس السادة البيض واقنعتهم المزيفة (الملكة والفراش ، قائد الجيش ، القاضي ، الاسقف ...) وهو يجلس كمتفرج في مستوى منصة عالية مقابلة لجمهور الصالة (رمزية هرمية اجتماعية ؟) . ويلوح جنبيه على مخرجيه لايجاد جمهور ابيض في الصالة اثناء عرض المسرحية ، والا فسد معناها ، الامر الذي ادى الى الاعتقاد بان هدفه الاستفزاز ولا شيء غير ذلك ، وأصبح من مسلمات النقد المسرحي ان جنبيه يفترض مسبقا صنفا محددا من الجمهور لكل مسرحية وفقا لاسلوبه الصدامي المتشنج في توجهه الى المجتمع

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

الذي اضطهدته ! « « هذه المسرحية (. . .) المكتوبة من قبل شخص ابيض قد خصصت لاشخاص بيض . لكنه اذا جرى تمثيلها في احدى الامسيات أمام جمهور من الزنوج فيجب ان يدعى شخص ابيض ، ذكر او انثى . ويجب ان يتقدم منظم المشهد (وهو مدير فرقة العبيد المسرحية) ويستقبله باحترام ، ويلبسه زي الاحتفال ، ويقوده الى مكانه . ويفضل ان يكون هذا المكان في وسط الصف الاول من مقاعد القاعدة . وسيجري التمثيل لاجله . وماذا لو لم يقبل اي شخص ابيض هذا التمثيل ؟ يجب حينئذ ان يوزع على الجمهور الاسود عند مدخل القاعة اقنعة اشخاص بيض . واذا رفض الزنوج الاقنعة ، فليستخدم مانيكان (= تمثال لعرض الازياء) » (مقدمة « الزنوج ») (١٢) يتضح لنا مما تقدم ان جنبيه هو نفسه المرrog لاسطرة مسرحه واعلاء شأن ظلاله الايديولوجية ، اذ انه انطلاقا من تصريحات كهذه ، وتلميحات مزعجة تأتي على نسان اللقيط المنبوذ اثبتت آراء النقاد على التنافض والمفارقة : فمسرحية الزنوج « برأي جورج بورتال ، ترتكز على التباس في اختيار الكاتب لرموز اعتباطية زائفة ، والعبيد ليسوا الا صورة متكتمة لهواجسه واقنعة يستر بها الشقي الازرع بخث ، ونعرفهم بسهولة من نوع الخطاب الذي يصدرونه ! لذلك ايضا خرج يوجين ايونيسكو ، وهو احد كتاب المسرح الطلائعين ، كما نعلم ، من الصالة قبل نهاية عرض المسرحية لانه لم يستطع . حسب قوله ، ان يتحمل ظلالها الايديولوجية المزعجة ! وقد يدعم رأي النقاد ما يقدم عليه منظم المشهد ، آرشيبالد ، حين

يطرد اشخاص البلاط الى جهنم في نهاية المسرحية ! وقد نسي الجميع طبيعة المشاعر التي تربط بين الفريقيين من الممثلين (البيض والسود) على خشبة المسرح ، فالممثلون انبعيد يكرهون البيض (البلاط) ، ولكنهم في آن يوسعون بالهوس والافتتان بسادتهم ، ويقاد الاسود يتهم اخاه بالخيانة والعداء بسبب ذلك ، كما اوضح لوسيان غولدمان . نسي النقاد ايضا سخرية جنيه من الخطاب الايديولوجي في مستهل المسرحية : « ولكن ما هو الزنجي في الحقيقة ، وبادئ ذي بدء ، من اي لون هو؟ » ولعل الامر لا يتعلق بتحرير العبيد او وصولهم الى السلطة بقدر ما علاقته باغترابهم وضياعهم في عالم المظاهر وعدم تمكّنهم من تلمس كيانهم بشكل فعلي وايجابي . يقول آرشيبالد متوجها الى الجمهور في الصالة : « لم يأت بعد زمان تقديم مشاهد حول معطيات نبيلة . لكن من المحتمل ان يرتاب الناس بما يمكن ان تخفيه هذه الهندسة العمارية المكونة من فراغ وكلمات » . ويعلن في مكان آخر : « اننا ما اريد لنا ان تكون ، وسوف تكون كذلك اذن حتى النهاية ، وبشكل لا معقول » اي ان الزنوج قد يستمرون الى الابد في ذات الوضع من الذل والوضاعة والخضوع . وكان الكاتب يرفض كل محاولة تقديرية تهدف الى تحديد حصري وأحادي الجانب ، ايديولوجي او رمزي ، لمسرحه . ويتحقق للمشاهد ان يتساءل عما اذا كان تمجيد الظاهر في مسرح جنيه هو اسلوب من اساليب نسف الواقع الاجتماعية، الثقافية ، او العكس ، اي قبول هذه الاخيره ورضوخ جمالي لها !

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

١٩٥٨ - ١٩٦١ - مسرحية «الستائر» (Les Paravents) ، وهي مؤلفة من سبع عشرة لوحة وتنصف بديكوراتها ظلعة وتشعب موضوعاتها وبأجوائها الطقوسية الشديدة الابحاء والتأثير . ونظرا لارتباطها بأحداث تلك الفترة ، اعتبرها النقاد مجرد كاريكاتور نceği لاذع للاستعمار بكل اشكاله والاستعمار الفرنسي للجزائر بوجه خاص . وربطا بينها وبين سابقاتها من حيث اشتتمالها على طقوس سوداء تذكر بالشعائر التغريبية والقداس الوثني او رقصة الاموات (باليه جنائزية) وغير ذلك من التقنيات التي أصبح لا غنى عنها للتعریف بمسرح جنيه . وانطلاقا من هذا التقويم رأى فيها بعض النقاد مجرد خطاب نقدي ضد حرب الجزائر ، وانها تردد اجواء معروفة دون تجديد او اصالة ، بالمقارنة مع مسرحيتي « الشرفة » « والزوج » ! وتلعب الستائر هنا دور الاقنعة والملابس التنكرية في سائر المسرحيات ، فنراها مزدانا برسوم تعبر عن احلام وهواجس ورغبات الاشخاص . ويتقابل فيها فريقان من الممثلين : فريق ينتمي الى وسط شعبي جزائري بائس ، ومحوره عائلتي سعيد وليلي - وفريق المستعمرين والفرقة الاجنبية الفرنسية ، وجميعهم يخضعون لعمليات ماكياج مفرط ، كالجنود مثلا الذين تتعارض تطريزتهم وجوههم (طليها بالمساحيق وبمستحضرات التجميل والتمويه) مع لباسهم الواقعي - بالإضافة الى تنوع واسع في استعمال الانوف والذقون المستعاره والاقنعة وغير ذلك . وتنقسم المسرحية الى اربع مراحل اساسية ، في الاولى يتزوج سعيد ، وهو افقر رفقاء ، من ليلي ، أقبع البنات ،

ويقبل بالعيش في ظل الاحتلال . وفي الثانية ، يقع سوء التفاهم بينه وبين النظام الذي يجد فيه لصا خارجا عن المجتمع . ويتحول سوء الفهم الى عداء بينه وبين الحكم . وتقف الى جانبها زوجته وأمه التي ظل شديد الارتباط بها . ثم تمثل حركة الرفض الاولى عنده برفضه زيارة بيت الدعارة الذي كان بالنسبة اليه عالم الوهم الجميل حتى ذلك الحين . وتسيطر على فكره نظرة مختلفة الى الحياة – ولا تتفق عائلة سعيد مع اهل القرية الذين يرون فيها لصوصا لا يصلحون لأن يكونوا المعتبرين عنهم ، فتلجأ الام الى السحر ل تستعيد مكانتها بين اهل القرية . لكن حتى الميت الذي تستحضر روحه يرفضها ، ذلك أن سي سليمان هذا كان احد رجال المقاومة ، فهو يجسد وبالتالي اصولية القرية الجزائرية . هكذا تفشل الام ، ويلقى سعيد وزوجته في السجن ، وتبدأ حياة الشر . وتبدأ المرحلة الثالثة مع اندلاع الثورة حيث تقتل خديجة التي كانت تعبر عن روح القرية . لكنها تنجح في تحريض أهل القرية على مساندة الثورة ، في مشهد طقوسي مهيب تلفظ فيه انفاسها الاخيرة . وتصور هذه المرحلة ما يسميه الكاتب « مسيرة الشر » حيث يدخل رجال القرية الواحد تلو الآخر بيت خديجة ليروا جرائمهم ضد المستعمرين ، وذلك في قالب رمزي بلغ الدلالة على اسلوب جنبيه ، وفي موقف هو الاقوى دراميا في هذه المسرحية . وفي المرحلة الاخيرة تنتصر الثورة ويولد نظام جديد حيث لا قاهر ولا مقهور ، وحيث الاصدقاء والاعداء على مستوى واحد قبل دخولهم امبراطورية الموت . وتصل الام الى عالم الموتى ، وتنتظر ولديها ، لكنهما لا يأتيان ، لأن الشر لا يهادن ابدا . وتظهر وردة

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

المومس بوشاح ليلي ، اما سعيد فيتجاهل عالم الموت كلية ويدخل مباشرة في العدم ! اذ يعرض النظام الجديد على سعيد الففران فلا يقبل ، فيقتله احدهم وهو يوشك ان يغادر المسرح .
ذلك ان لا مكان لمثله في اي نظام !

ويمكننا اعطاء صورة اكثر وضوحا بوصف موجز لمضامين بعض اللوحات في المسرحية . هكذا ترينا اللوحة الثانية عشرة مثلا عالمين متناقضين : العرب الذين يتوزعون على « الستائر » التي تظهر تباعا من الكواليس وتأخذ مكانها في مقدمة المسرح ، ويملوؤنها بالرسوم الرمزية المعبرة ، بينما يظهر في أعلى المسرح ، على مستوى آخر ، رجلان هرمان ينهمكان بصمت وكبراء بتزيين مانيكان بالاوسمة العسكرية – ويلمح النص ان فرنسا يجب ان يصيبها العفن والاهتراء « كهؤلاء السادة الذين يمثلونها » . وتعرض اللوحة الثالثة عشرة تحول احد الاشخاص المصيري بفضل الشر المطلق ، وحيث تبدو خديجة على رأس الثوار تنشد قصيدة الشر والجمال . كذا تفعل ام سعيد ، ثم تقتل هذه الاخيره جنديا من الفرقه الاجنبية وتمسخ بخطابها الجيش الفرنسي . وفي ذات اللوحة يقتل ايضا جنرال فرنسي برصاص الشاش ضابط آخر الى الخارج ؛ وتعرض اللوحة الخامسة عشرة طقسا جنائزيا فيه تجريح مميت للجيش المستعمر ، حيث يقوم بعض الجنود بتشييع ملازم مات في المعركة في سبيل وطنه فرنسا ، وتكريمه بحفاوة بالفة وذلك بتمرير نفحة هواء فرنسي فوقه ، فاذا بهم يمرون تباعا من امامه ويقذفونه بضربيتهم ! وتنتهي المسرحية بلوحة موسعة

تضم كل الستائر الممثلة للوحات السابقة : السجن ، الماخور ، المأتم الجنائزي ، ساحة القرية وبتقدير ظ آخر للشر والموت الذي تلثم فيه المتناقضات ... ولم يستطع الجمهور تقبل هذا المشهد ، وقاطع المسرحية في الاوديون (المسرح الوطني الفرنسي) ، عام ١٩٦٦ ، في اخراج لروجييه بلان) ، وقامت تظاهرات عنيفة احتجاجا على تفاسير الرقابة وافساحها المجال لفضيحة من هذا النوع وكان من ضمن نتائجها عزل المخرج جان لوى بارو من ادارة ذلك المسرح ، فكان مشروع مسرح اورسي الذي يديره حاليا مع زوجته الممثلة الكبيرة مادلين رينو . وعلى اثر ذلك ايضا حدثت مساجلات داخل المجلس الوطني الفرنسي ، وقدم النائب كريستيان بوينيه استجوابين خطيبين يهدفان الى حضر المسرحية ووقف المعونات المنوحة الى جان لوى بارو . وعلى هامش « الستائر » نشر جنيه « رسائله الى روجيه بلان » كما نشر « عائلة القراص » وهي لوحة غير منشورة سابقا (١٤) . وحضر نشر المسرحية في فرنسا لمدة عشر سنوات تقريبا الى ان اعيد نشرها عند لارياليت (عام ١٩٧١) . كما تخلت الكوميدي فرانسيز مؤخرا عن حظر ادخال مسرحيات جان جنيه في برامجها (١٥) .

ولقد ساهم جنيه دون شك في نحت تمثال اسطورته ، بمضامين قصصه وبـ « مذكرات لص » التي نشرها عن حياته ، هذه الاسطورة التي اعطتها سارتر صيغتها النهائية والتي لم يتمكن النقاد من بعده تجنب موضوعاتها واساليبها في التعاطي مع ادب الكاتب . ثم ربوا بين مسرحه والتزامه بالدفاع عن

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

المضطهدین في العالم . و ها هو يلقي المحاضرات ويقوم بجمع التبرعات لنصرة « الفهود السود » في كاليفورنيا (١٩٦٩ - ١٩٧٠) فتنشر له الصحف الاميركية والمجلات جميع تصريحاته كما ترصد جميع تحرر کاته (١٦) . كذلك ردت اصداء هذه النشاطات السياسية صحف فرنسية ، مثل لوموند ونوفيل اوبرفارتور بنشر اقوال أدلی بها جنبيه لصالح انجيلا ديفز و « الفهود السهود » (١٧) . وكتب جنبيه مقدمة ضمنها دعمه وتأييده للمناضلين السود السجناء (١٨) . وفي عام ١٩٧٢ نراه يتوجول في المخيمات المنكوبة في بيروت ويتعاطف مع اللاجئين الفلسطينيين في مقال مسهب نشره لاحقا في مجلة « شؤون فلسطينية » ...
كان ذلك انعكس سلبا على مسرحه وادى بالنقد الى التأكيد بان جنبيه يدافع عن ذاته كلفيط ينتمي لفئة اجتماعية منبودة والى « سلالة المساجين » حسب زعمه ! اي انه يدافع عن الزوج والخدم وبنات الهوى والمضطهدین الجزائريين بشكل عفوي لانه يمارس مع المجتمع الغربي الرأسمالي العلاقة نفسها التي يمارسونها من الذل والخضوع . وفي هذه الآراء ما يشكل ملفا ضخما من المواقف الغريبة والمتناقضة . وقد رد جنبيه على ذلك في اماكن كثيرة ، وبصراحة واصرار ، معتبرا بان الذي يرى في مسرحه رذيلة او فاحشة فلانه يعتقد نفسه صاحب فضيلة ! وملحا بشأن كل مسرحية كتبها بأنها ليست دفاعا عن قضية معينة ، وان على المخرج الانتبه الى هذه النقطة ، ... فالخدمات عندهن نقابة تدافع عن شؤونهن ، وهناك جمعيات للدفاع عن حقوق البشر من سجناء وملوئين ، ... ونراه يصرح في قصته الشهيرة « معجزة الوردة » ان الفرق شاسع بين واقع

السجناء بأمراضهم وعاهاتهم وقباحتهم وروائحهم النتنة ، وبين الصورة الشعرية السامية التي يظهرون في اطارها ضمن عالمه الخيالي البراق ! ان وراء صدى الزنزانة واللعنة قبل كل شيء مسار رجل هدف الى تحويل اللعنة الى خلاص . وان قصائد جنيد ورواياته ومسرحياته هي في الدرجة الاولى عمل حقيقي لكاتب ، عمل مصاغ ، ومنجز وحاصل يتصرف بالصدق والعفوية في المرتبة الاولى (١٩) ويرفض جنيد ان يلعب دورا مزيفا في الكوميديا الاجتماعية ، كما فعل مرسيل بروست واندريله جيد قبله ، لأن ذلك يعتبر كذبا وغشا ، ويجعل كل ما يقوله مشبوها : ان خيالي غارق في الحقاره لكنه في هذه النقطة ، نبيل ، انه نقى . اني ارفض التضليل ، واذا حدث لي ان بالفت بان ادفع البطل والمغامرة نحو الفظيع او البذيء فذلك يكون في اتجاه الحقيقة (٠٠٠) هناك روائيون محدثون ينسون هذا كثيرا : الرواية طقس واحتفال وقداس يجب اقامته به بوقار يقظ ومخيف . ودون تهكم على الاخص ! اني لا اسخر ابدا من احد ، ان لدى الكثير من مشاغل الحب والمقت » . ولا ينكر جنيد تصوّره لللغة الفرنسية كجهاز حي من الكلام المثير الذي يتحابب ويتدخل في بعضه كالعشاق ! الا أنه يعود ليلاحظ بعمق عدم اكتتراث اللغة لما نقول ، ويتساءل اذا كان عبر عن نفسه بوضوح ، واذا كان القراء قد فهموه ! والفرق شاسع بين الواقع المعاش وبين صورته في العمل الفني ، كما يوضح جنيد مرارا : « جميع شخصياتي تلبس اقنعة ، فكيف تريد ان اقول لك اذا كانت حقيقة ام مزيفة ؟ انا نفسي لم اعد اعلم عن ذلك شيئا ، لكنني آخذ على زاديك انه جعلها مبتذلة (في

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

اخرج مسرحية « الشرفة » . وينبغي الا تكون « المسرحية » مبتذلة لأن أحداث مسرحيتي تجري في ماخور . ان الواقعية هي أقل قربا من الحقيقة ، وهي أقل في ذلك من حقيقة الحيل الكاذبة . ومن جهة أخرى فان اسمى مرتبة لكل حدث هو القصيدة ، العيد – وفي القصيدة يبلغ العمل الادبي ذروته ، ... (٢٠) ذلك ان مادة العمل المسرحي الاولية ليست الاساس ، بل فعل الخلق والابداع الذي يتناولها وتحولها .. وبتعبير آخر « ان الدراما ، اي العمل المسرحي لحظة تمثيله ، هذا العمل المسرحي لا يمكن ان يكون اي شيء كان ، لكنه في اي شيء كان يستطيع ان يتخد ذريعته » (٢١) ، لأن عالم الخيال مطلق وله فعاليته المتميزة – وعالم الدراما عند جنبي يتميز بفلوه في البحث عن الاصلية في التناقض والمفارقة ومرايا المتأهة ، فالمسرح لا يمكن الا ان يمحض ويدقق بافراط في انعكاس كوميديا الكوميديا ، وظل الظل الذي بامكان لعبه (مسرحية) احتفالية (متكلفة) ان يجعله لطيفا وقربا من اللا منظور ، كما يقول جنبي في مقدمة « الشرفة » . وفي رسالته الشهيرة الى بوفير (*Lettre à Pauvert*) نراه يعبر عن افتتاحه بمسرح الماو ماو ، ومسرح الظلال ، كما يظهر انا في مواضع كثيرة العلاقة الوشيجة بين مسرحه ومسرح القسوة الذي كان انتونن آرتو المنظر له في فرنسا . ان تصورا كهذا للدراما يظهر عقم كل محاولة للربط الافقى (السطحي والمجتزء) بين حياة الكاتب وفنه كعالم من الاشكال والبني الرؤى التي هي ذات علاقة مبهمة مع الواقع المعاش . ولعل مسرح جنبي على الصعيد الابديولوجي هي في كونه لا يدافع عن قضية او فكرة بشكل

مباشر وخطابي بل يتناول منها ظلالها ورموزها ، عارضا اياها في تناقضها وفي صراعها مع افكار اخرى وتاركا الكلمة الاخيرة للجمهور – واذا كان عالم السجن والاختلاط والتشوش ، عالم الانفلاق والعزلة ايضا ، من تأثير في أدبه فان البحث عن الاتصال بينهما يجب ان يتم على صعيد ملائمة بنبوية (Pertinence structurale) لا على صعيد سيري او ترجمي (biographique) . فيمكنا القول مثلا ان مخيال السجن ينعكس في بنية الزنزانة الضيقية(الضاغطة حتى الاختناق) التي تميز مفهوم المكان في أدبه ، وان اشخاصه محترفو تمثيل يلعبون أدوارا عديدة أمليت عليهم املاء ، وهي مراقبة من قبل مشرف (حكم ، منظم للمشهد) ظاهرا وغير مرئي : انسجان (وذو العينين الخضراوين) في « رقابة مشددة » ، ارما في « الشرفة »، آرشيبالد في « الزنوج » ولكي يتخطى كل ايحاء ايديولوجي ضيق قد تشير هذه البنية المكانية ، نرى جنبيه يطرح امكانية حدوث اللعبة المسرحية في مكان اتفاقى يخلقه الاشخاص بأنفسهم اثناء العرض او أمام جمهور قد يكون مرتجلا (وان كان هذا الطرح يبقى نظريا كنمط معقول لا اكثر) .

ان رفضنا اعتبار مسرح جنبيه منبرا للدفاع عن « المخلوقات المحترفة » او عن « سلالة المساجين » لا يعني اطلاقا الدعوة الى بتر كل علاقة للمسرح بالخطاب الایديولوجي . وان مسرح جنبيه يطرح قضايا الانسان على صعيد متافيزيقي في المرتبة الاولى . بالإضافة الى كونه غني بأشكال وفنون التمثيل مما يستهوي العاملين في المسرح من مختلف الاتجاهات الفكرية والبيئات الاجتماعية .

الهوامش والمراجع

- (١) — J. - P. Sartre, *Saint Genet, Comédien et martyr*, Paris Gallimard, P. 536.
- (٢) — Ibid., P. 25.
- (٣) — Ibid., P. 265.
- (٤) — Ibid., Pp. 331 - 334.
- (٥) — Ibid., Pp. 133 - 140.

يرى سارتر ان الشعر الحديث يشمل نمطين من انماط توحيد الكون : الاول يرتكز على التمدد والتتوسيع ويضم رؤى رامبو ونيتشه ، وهو تصور انفجاري للوجود – والثاني ، يقوم على الانكماشية والتمرکز ، والى هذه الرؤية الانكماشية يمكن ضم شعراء مثل مالارميه (Mallarmé) وبودلير وجنيه – وهي عبارة عن خيال ضاغط ومحدد لظاهر الوجود ، ولون من التمرکز او التكثيف حول قطب او محور . وترادف الكتابة عند جنبيه « ارتكاب جريعة قتل » في حلم من احلامه ، وتعتبر تزييفا او تضليلًا وغواية – وهي في آن مشروع تحرير عن طريق الصاق الصاق جانب من الاغتراب والضياع اللذين يعانيهما الكاتب بالآخرين . (Ibid., Pp. 466 - 506)

ونلفت الانتباه الى محاولة جورج بطي (G. Bataille) وقد منهج سارتر وعرض افكار جنبيه وفقا لمبدأ المحرمات (Transgression) الذي يشكل اساس فكره – الا ان هذه

المحاولة التي تتأثر الى حد كبير باسلوب سارتر لا تقدم اعمال
جنية بطريقة متكاملة او متناسقة .

G. Bataille, **La Littérature et le mal**, Gall.,
Paris, Coll. « Idées », 1967. - 247 P. (Pp. 197-244)

- (٦) — Simone de Beauvoir, **La Force de l'âge**,
Pp., 136 - 137.
- (٧) — J. Lacan, « Le crime des Sœurs Papin. Motif d'un
crime paranoïaque », Revue Minotaure, 1933,
repris dans **Obliques** n° 2, P. 100 sq.
- (٨) — Genet, **Lettres à Roger Blin**, dans **Oeuvres
Complètes**, Paris, Gall., T. IV, P. 221.
- (٩) — J. Genet, **Le Balcon**, Ibid., Pp. 75 - 77.
- (١٠) — Lucien Goldmann, « Le Théâtre de Genet, essai
d'étude sociologique », paru dans **Structures mentales et création Culturelle**, Paris, UGE, 10 / 18,
1974. - Pp. 267 - 302.
- (١١) — J. Genet, **Oeuvres Complètes**, T. IV. P. 35 ? 36 :
Comment jouer le Balcon ».
- (١٢) — Ibid., P. 13 . « L'étrange mot d' », PP. 9 - 18.
- (١٣) — J. Genet, **Les Nègres**, Paris, L'Arbalète, 1963. 181
P. - Ed. précédée de « Comment Jouer les Nègres »
(PP. 5- 7), et illustrée de 33 photographies prises
au théâtre de Lutèce - La citation est à la page 13.

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

(١٤) — J. Genet, **Lettres à Roger Blin**, déjà cité, et « La famille de l'Ortie » paru dans **Le Nouvel Observateur**, 20 - 26 Avril, 1966.

(١٥) — J. Genet, **Les Paravents**, Paris, L'Arbalète, 1976 - 288 P.

يمكن التذكير هنا بأن المسرحية عرضت بالإنكليزية على مسرح « دونار ريهيرال رووم » (اخراج بيتربروك) وباللغة السويدية في مسرح « الليتيترن » (اخراج كارلسن)

(١٦) — مثل صحيفتي « ملدي داي سبيتش » ، و « هيراند ناوبوبي سيل » ، ونص بعنوان « اني اتهم » اصالح انجلاء ديفر في مجلة « جون افرييك » ١٠ تشرين الثاني سنة ١٩٧٠ .

(١٧) — لونوفيل اوبرفاتور ، ٢٥ أيار ١٩٧٠ .

(١٨) — مقدمة كتاب « الاخوة سوليداد » من تأليف جورج جاكسون ، باريس ، غاليمار ، ١٩٧١ .

ونشرت له مجلة « شؤون فلسطينية » مقال في كانون الثاني عام ١٩٧٢ — كما كتب جنيه مقدمة لكتاب « نصوص للسجناء من اعضاء « فرقه الجيش الاحمر » (ماسبورو ، ١٩٧٧)

(١٩) — نشرت سنة ١٩٥٨ ، عند بلون (Plon)

(٢٠) — من حديث لجينه نشر في صحيفة « فنون » ، ٦ - ١ أيار ١٩٥٧ .

(٢١) — جان جنيه ، الا عمال الكاملة ، باريس ، غاليمار ، الجزء الرابع ص ١٣ .

تعاليم تشيخوف

• بقلم : يغيني سيدروف
• ترجمة : عبد الرحيم أبو ذكري

يحس الانسان اليوم بآثار تعاليم تشيخوف في مجال النثر والمسرح السوفيتيين . يبدو للوهلة الاولى أن كلمة « تعاليم » ليست في مكانها هنا . ففي اسلوبه - بمقارنته مثلا مع ليف تولستوي - تكاد تختفي كلية التعليمية والوعظ . لكن هذا ليس صحيحا ابدا ، وكلما مر الزمن برز بصورة اوضح التحيز التشيخوفي المندس عميقا ، وظهرت اسطع ملامح مثاله الانساني والاجتماعي ؛ يمكن القول إن كل فترة تاريخية في القرن العشرين تقرأ تشيخوف بطريقتها الخاصة وتجد فيه يأسها وأمالها .

في وقت ما منذ زمن بعيد في روسيا كانوا يفسرون تشيخوف بأنه « شاعر الفسق » و « ومفني السقوط » . وكتنقيس « للتشاؤم » التشيخوفي رفعوا بعدها شعارا مستهلكا آخر ، « التفاؤل الرومنتي » ،

□ تعاليم تشيخوف □

سوف تزروع بستاننا جديداً أجمل من هذا (كلمات آنا من «بستان الكرز» وكل هذا تطرف . علينا أن نلاحظ هنا أنه لا يوجد في تاريخ المسرح الروسي كاتب آخر مثله في صعوبة احراجه ومع ذلك لم يتأل المسرح جهداً في «كسبه إلى صفة» .

ما السر ؟ ما سر معاصرة تشيخوف لنا ؟ لماذا ظل طوال ما يقرب من قرن واحداً من أكثر الكتاب قراءً سواء في النثر أو المسرح سواء في داخل الاتحاد السوفيتي أو خارجه ؟ ما الذي جذب إلى ترائه انتباه كتاب روسيا المعاصرين المرموقين أمثال زاليفين ، شوكتين ، ترييفونوف ، ماكانيين الذين حافظوا على تقاليده والجيل الجديد من كتاب المسرح مثل الكساندر ، فامبليوف ، فلاديمير آرو ، ولودميلا بيتروشيفسكايا ؟

أن الصفة الرايعة في موهبة تشيخوف هي موضوعيته . وفي العالم الجمالي لتشيخوف : تعتبر الموضوعية احساساً أساساً مبيناً ثراء الحياة ولا محدوديتها وعدم اكتمالها وحركتها . وهذا لا يعني أنها لا تشعر بالتعاطف مع هذا البطل أو ذاك من أبطاله . غير أن التعاطف والتالم شيء ضيق المدلول وعابر . لكن قوة الموهبة التشيخوفية لا تدعو إلى التعاطف بل إلى التفهم . هذا يشبه قول سبينوزا « لا للبكاء ولا للضحك بل للفهم » .

أن تشيخوف يعديك باتجاه واحد فلا ترى في الإنسان بطلاً أو خانة (وظيفة) أو مكبر صوت لافكار الكاتب بل ترى وصفاً معصلاً وعمقاً حتى في ابتداله ، لحياة الناس اليومية . لهذا يمكن أن تقول إن البطل الرئيسي في أعمال تشيخوف هو الزمن . انتبهوا كيف أن الزمن خلافاً

لكل القوانين الكلاسيكية كثيراً ما يكون مساوياً أو حتى أكثر من الزمن الحقيقي ، الزمن الحياني ، « إن الناس يشربون يأكلون وفي هذا الوقت تتحطم قلوبهم » ، انه هنا بالذات مجدد عظيم .

لقد فهم تشيخوف أيضاً شيئاً آخر : أن الإنسان كثيراً ما يكون على غير ما يبدو لنا . والحياة اليومية العادية هي شكل يستطيع أي منا أن يعبر من خلاله عن جوهره وحقيقة تعبيراً لا يقل عما يكون في الظروف العصيبة . وان نشر الكاتب تريفونوف « وقصصه الملة » للدليل معاصر هام على الحيوية الطاغية لتقاليد تشيخوف .

ان العطف الذي يحسه تشيخوف موجود في الحفائق الفنية والأخلاقية وفي تلك المرأة التي وجهها نحو القارئ والمشاهد ، فحين ينظرون إليها يصبحون أكثر وعياً وتفكيراً . ان تشيخوف لا يعظ في مغزى التاريخ والحياة ، فهو يأخذ بد الإنسان ويبين له الهوة بين ما ينبغي ان يكونه وبين وجوده الفعلي بين جوهره الاصلي وبين السراب اللفظي المزوق بين الحياة العادية والحياة الفعلية . ان تشيخوف يعالج فقط بعد وضع تشخيص صائب ولهذا فهو عطوف .

ان مسرحيات تشيخوف تعرض كثيراً ، لكن القليل من العروض فقط تقترب من فهم مبادىء تشيخوف الفنية فالمسرح بطبيعته يجذب نحو المنبرية والهدافية والتعليمية ، لهذا فمن الصعب التغلب على التناقض بين المسرحية وبين العرض المسرحي الذي يتناول تشيخوف . فيبيتر بروك قد عرض في ربيع عام ١٩٨٣ مسرحية « بستان الكرز » ، وهي عرض كوميدي فخم للخواص الناتج عن الامكانيات البشرية المهدورة . لكن

□ تعاليم تشيخوف □

« الاخوات الثلاثة » ، التي عرضها المسرح الفني من اخراج فيمير و فيتش دانتيشكو تبقى في ذاكرتي كأفضل عرض مسرحي .

ان الاخراج المسرحي السوفيتي قد تجاهل وقتا طويلا تقاليد مسرح تشيخوف ، وكانت لهذا اسباب موضوعية فالثورة وال الحرب ضد التدخل الاجنبي وبناء القاعدة الاقتصادية الاشتراكية والحياة الجديدة كانت تتطلب موضوعات أخرى وأبطالا آخرين . وقد انتصرت الحماسة للتغيير الحازم للواقع . اما الان فقد حلت اوقات أخرى سارت فيها الحياة في طريق سلمي مستتب نسبيا . وعندما عاد تشيخوف بانتباشه العميق للروح الإنسانية ونفسيات الابطال . وباهتمامه الحاد بتعبير الحياة اليومية المستقرة .

لقد ظهرت اسماء جديدة في مجال المسرح . اعظمها موهبة هو بالطبع السيبيري الكساندر فامبيلوف الذي رحل عنا للأسف قبل ان يبلغ الخامسة والثلاثين – فقد غرق في بحيرة بايكال . ففيه بالذات انتصر مبدأ تشيخوف حول تعدد المدلولات في شخصية البطل بل وعدم وضوحها وخفاء أعماقها .. يصبح هذا قبل كل شيء في مسرحية فامبيلوف « صيد البط » فبطلها البالغ من العمر الثلاثين عاما المهندس زيلوف شخص فارغ مستهتر ولكنه اثناء معاناته من هذا الفراغ الداخلي يتنكر لافضل ما في داخله .

لقد عرض فامبيلوف على الخشبة حياة روسيا الريفية المعاصرة وجعل الحوار المسرحي طازجا وخلط بشجاعة ما بين الالوان المأساوية والكوميدية في مسرحياته . إن تأثيره على المسرح عندنا يمكن مقارنته بدور الكاتب فاسيلي شوكшин في الحركة الادبية في السبعينات والستينات . وهذا الكتابان يربطهما الكثير في الفن بما في ذلك عبقرية تشيخوف .

دعونا نتحدث عن الحدث المسرحي الابرز في موسكو عام ١٩٨٢ وهو عرض مسرحية الكاتب فلاديمير آرو من لينينغراد « تصوروا ، من الذي وصل ! ». ان الاحداث المسرحية تذكرنا « بستان الكرز » فالكاتب العجوز يموت وورثته يضطرون لبيع منزله وقطعة الارض الملحة به والاحداث تدور في يومنا هذا . فمن جهة هناك الملك وهم جيلان من المثقفين السوفيت والعاملين في مجال الثقافة ومن جهة اخرى هناك المشترون – وهم من اصحاب المهن غير « الراقية » فمنهم حلاق وحمامي وعامل بار من محدثي النعمة والاغنياء . لكن المؤلف لا يقف في صف اي منهم ابدا فهو يدين الجميع : هؤلاء وأولئك ، بعضهم لأنّه يتظاهر بحماية الثقافة والأخلاق مع انه قد توقف منذ وقت طويل عن التصرف ببعها لها وبعضهم لبراغماتيته وجشعه . ومهما قال الطرفان عن نفسيهما فان قطبيهما متقاربان .

واخيرا اذكر اسماء وعدا – لودميلا بيتروشيفسكايا . الكاتبة المسرحية المرهفة القاسية الحروف انتي تتغلغل في منطقة المشاعر الاكثر خفاء واللاوعي احيانا وطموحات الانسان المعاصر . وابطالها اناس عاديون وسكن مدن غالبا ما تكون حياتهم الشخصية غير موفقة ويتحرقون لدفء الصلات الانسانية العادية . ومهما بدت الحياة الروحية لابطالها قائمة فإن ضوء الشعر والایمان الراسخ بأجمل ما في الانسان يشقان الطريق الى مسرحياتها . وهذه ملامح تشريحوفية .

ان كاتبا مسرحيا من هذا الطراز يتطلب اخراجا جديدا وفهمها جديدا للمسرح وتقنية خاصة لفن التمثيل طبعا . وهنا نعتبر محنة النزعنة الطبيعية التي تجلب معها المحاكاة السطحية للحياة خطرا كبيرا . يبدو

□ تعاليم تشيخوف □

لي أن المسرح يجب الا ينسى بأية حال من الاحوال طبيعته الاحتفالية واللعبة . و حتى عندما يفرق في الحياة اليومية وفي العادي فيجب عليه أن يستخلص منها شرارات الفكر العامة الخفية وأن يفعل هذا بطريقة مسرحية باهرة مركزة ومشروطة بطريقة معقولة . أن الفن المسرحي له وسائلتان جبارتان للتأثير على الجمهور هما المفاجأة والتعرف ، اللذان يترابطان كشكل ومضمون .

إن حضور تقاليد تشيخوف في حياة المسرح السوفيتي المعاصر والنشر لدليل على أن الكلاسيكية الواقعية الروسية لن تزول أهميتها وكذلك قيم الثقافة الإنسانية الرفيعة .

ترجمة : عبد الرحيم أبو ذكري

* * *

الأبعاد الفنية والموضوعية في مسرحيات تشيخوف

• بقلم: أحمد علي الهمداني

كتبت الناقدة مادجاديما ماسيليفنانى كتابها « انطون بافلو فيتش تشيخوف . جوانب عصرية عظيمة » . « قدمت الى القارئ في يومنا هذا آثار انطون بافلو فيتش تشيخوف الابداعية في ثلاثة مجلدات حوت أعماله الادبية ورسائله . واذا حاولنا ان نجمع ما كتب عن تشيخوف في مجلدات فمن المحتمل أن تشغل ثلاثة الاف مجلد : لقد كتب عن تشيخوف اكثر بمئة مرة مما كتب هو نفسه . » وتضيف البروفيسورة كوزنيستوفا مادجاديما « أما ما يتعلق بالكشف عن أسرار الكلمة تشيخوف الفنية ، فبالرغم من ظهور مجموعة من المؤلفات الجيدة فإن هناك نقاصا كبيرا في هذا المجال كثير من هذه الاعمال عبارة عن فرضيات (دائمًا ما ينفي بعضها بعضا) ملاحظات شخصية ، مقدمات واحاديث عامة ... ومن المعروف أن النقص الموجود في بعض الاعمال المعاصرة عن تشيخوف يعود

الى أنها كتبت « حول تشيشوف » أما محصلة نفاذهم الى مجاهل الكلمة الفنان الاصلية المظيمة فهي في بعض الاحيان لا شيء ». هذا رأي الباحثة السوفيتية مارجاريتا ما سيليفنا كوزفيتسوفا التي وهبت خمسة وعشرين عاما من حياتها لتشيشوف وأعماله القصصية الخالدة . وترى الباحثة ي. ف. سيريجوفا « ان المسرحيات بالذات قد جلبت للكاتب الهم العميق ». أجل جلبت المسرحيات الاما لا تطاقة . لقد اراد تشيشوف أن يستحدث فناً جديداً يخرج به عن اطار المألوف والعادي في تصوير ما هو مألوف وعادي في الحياة اليومية العادية . ان ما كتبه تشيشوف في مجال الفن المسرحي لا يتجاوز سبع مسرحيات وعشرة فودوفيل وصلت الى ايدينا . وكما نرى ان هذا العدد الضئيل من المسرحيات والفودوفيل قد دخل بالكاتب عالم الخلود المسرحي بلا حدود . لم يدخل الكاتب هذا العالم طفرة واحدة وانما بدأ بداية متعددة في « جيل بلا أباء » ثم « ايثانوف » وبعدها « شيطان الغابة » التي حولها تشيشوف فيما بعد الى « الحال فانيا » . على أن تشيشوف استطاع ان يحقق الجديد في المسرح تحقيقاً حمل الكاتب وفنه الى الخلود في « النورس » ، « الحال فانيا » ، « الشقيقات الثلاث » ، « بستان الكرز » . ويجد كثير من الباحثين والدارسين ان الخيوط التجددية في مسرح تشيشوف قد بدأت مع أول مسرحية كتبها هذا الكاتب الواقع الكبير ، وتكتشف هذه الخيوط حتى تصل ذروتها في « النورس » وتصبح هي الاتجاه العام الذي يحدد تشيشوف المسرحي . اين اذن يكمن هذا الجديد في موضوع وفنية مسرحيات الكاتب ؟ وما هي الخصائص العامة الرئيسة التي تميز فن تشيشوف عن الفن المسرحي الذي سبقه والذي عاصره ؟ وكيف يرى النقد المعاصر اساليب التجديد الفنى في ابعاد الكاتب الفنية والموضوعية ؟ هذا ما سنوضّحه في الصفحات التالية .

□ الابعاد الموضوعية والفنية في مسرحيات انطون بافلوفيتش تشيخوف □

دخل انطون بافلوفيتش تشيخوف في تاريخ المسرح الروسي والعالمي كاتبا مسرحيا جريئا في التجديد الذي حمله الى عالم المسرح : انشأ على حد تعبير مكسيم جوركى « لونا جديدا من الفن الدرامي » - الكوميديا الفنائية - كتب رونالد خبطي : « لهذا الرجل الذى لا يفوقه سوى شيكسبير مكانة في قلوب رواد المسرح » .

لقد عنى تشيخوف بالفن المسرحي منذ فترة مبكرة ، اذ كتب وهو طالب في المدرسة الثانوية دراما « جيل بلا أباء » ومسرحيتين من فصل واحد « ليس عينا ان غنت الدجاجة » ، « وجدت المنحل على الحجو » . وقد عاد تشيخوف الى كتابة المسرحية بعد ان أصبح كاتبا قصصيا مشهورا . تتعكس في مسرحيات الكاتب لوحات وشخصيات وصفات الحياة الروسية في آواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن العشرين . وقد شكلت مسرحيات تشيخوف مرحلة كاملة في المسرح الروسي وأثرت تأثيرا كبيرا على التطور اللاحق للدراما والفن المسرحي .

مسرحيات الكاتب ترتبط ارتباطا عضويا بالفن المسرحي الروسي الذي سبق مرحلة تشيخوف وخاصة بتجربة تورجنيف الابداعية وباعمال اوستروفسكي المتأخرة . يرى الباحث السوفياتي أ. ي. ديفياكين المتخصص بتجربة تشيخوف الابداعية ان « الفن المسرحي الروسي المفظور على المعاني السامية ، المرتبطة ارتباطا وثيقا بحركة التحديد ، المفظور على القضايا الهامة ، وحيوية وصدق الاحداث التي يصورها ، والاهتمام الفائق بالطبع والصفات الاجتماعية ، وليس بالمكان ، المفظور على التفرد الواضح لشخصيات اللفظ والتركيب العمادي البسيط الجلي » (١) . كان في متناول الكاتب وهو يعيد صياغة الفن المسرحي العالمي .

(١) أ. ي. ديفياكين ، في مسرح تشيخوف . من ٢ ، عام ١٩٦٠ م ، دار المعرفة .

□ الابعاد الموضوعية والتقنية في مسرحيات انطون بافلوفيتش تشيخوف □

تشيخوف أثناء عمله في مسرحياته اعتمد على هذه الخصائص في الفن المسرحي الروسي مضيّفاً عليها تعابيره الفريدة الخاصة به ، لم يقف عندها واتما طورها تطويراً مبدعاً ، وأخذ ينمو نحو تصاعدياً من عمل إلى آخر فتياً وفكرياً ، وراح ينظر إلى مستقبل شعبه وببلاده نظارات جادة مليئة بالتفاؤل مفعمة بالأمل ، وينتظر الثورة في آخر حياته ويبشر بالحياة الجديدة الرحبة .

لم يستطع النقد الأدبي في عصر ما قبل الثورة أن يتغلغل في المضمون الفكري لأعمال هذا الكاتب لمدة طويلة ، ولم يفهم أسرار معانيه ومسح كثيراً من أفكار الكاتب وادائه ، واتهم بعض النقاد تشيخوف بغياب المفاهيم واللا فكرية ، وتمثّله كاتبه – شاعر القضايا الحياتية التافهة ، ووصفوه في عداد الكتاب السوداويين الذين لا أمل في شفائهم وعدوه فنان طبقة النبلاء المنهارة ، المصبرة عن أحلام وافكار البرجوازية واصحاب الاعمال من أمثال لوباخين في « بستان الكرز » .

بيد أنه إلى جانب هذه التقويمات النقدية الباطلة لتجربة تشيخوف الابداعية ، فقد ظهرت في النقد الأدبي الروسي ما قبل الثورة تقويمات آراء دقيقة صائبة في فهم معانٍ هذه التجربة استوّعت مسرح تشيخوف على أنه مسرح الأفكار السامية الديمقراطية المتفائلة .

لقد تطلع النقد الأدبي السوفيتي إلى الكشف عن عمق الاصالة في المضمون الفكري والمحتوى الاجتماعي ، وإلى الكشف عن جمال الأشكال الجديدة في فن تشيخوف المسرحي ، وحرص على أن يتخلص من التقويمات والآراء النقدية الباطلة ، وعمل على أن يطور ويعمق التقويمات الصائبة التي قدمها النقد الأدبي الطليعي في عصر ما قبل الثورة . وتشكلت في

□ الابعاد الموضوعية والفنية في مسرحيات انطون بافلوفيتش تشيخوف □

النقد الادبي السوفيتي قناعات راسخة بان تشيخوف قد عكس في تجربته الابداعية افكار الحركة الديمقراطية العامة ، وأن مفاهيمه ومعتقداته كانت غاية في التعقيد والتفاوت ، اذ وقف تشيخوف عند حدود الافكار السياسية الاجتماعية البرجوازية الديمقراطية التي اعانت هذا الكاتب العملاق في أن يتعمق ويعي العلاقات الاجتماعية وآفاق تطورها عميقا واضحا جليا ينفذ الى معاير امورها وقضاياها . على أن تشيخوف تطلع الى المستقبل الافضل وكان . يحلم به ، وآمن بدون حدود بالشعب الروسي ، وأحب بلده حبا عميقا صادقا . « أنا مواطن ، اني أحب وطني ، شعبي ، أني أشعر بواجبي ككاتب .. بضرورة تناولي حياة الشعب والامة ومستقبله » . هكذا يفهم تشيخوف رسالته في الحياة وقيمة تجربته الابداعية .

بدت قوة مفاهيم تشيخوف ومعتقداته في ادراكه العميق لا عدالة ، ولا معقولية النظام الاستبدادي المطلق ، وفي رفضه قوانين الحياة العتيبة التي عفى عليها الزمن المرتبطة بسلطة اصحاب الاراضي والاقطاع ، وفي نقده اللاذع اصحاب الاعمال ، وفي حقده وكراهيته كل ما يستبعد الانسان ويذله ، وفي كرهه ضيق الافق ، الخمول والتفاهة ، وفي تطلعه الشديد الى المستقبل .

تشيخوف كاتب ديمقراطي ، مواطن ، تجاوب مع قضايا الحياة التي اقلقت معاصريه كل القلق ، كتب في مسرحياته عن سيطرة التفاهة والدناءة ، التبلد والفباء ، الانانية ، عن التوحش والحيوانية ، عن المواهب المحدودة ، عن جمال وتراجيدية الوجود الانساني في ظروف الحكم المطلق والاضطهاد . والقمع ، عن التناقض بين احلام ابطال مسرحياته

□ الابعاد الموضوعية والفنية في مسرحيات انطون بافلوفيتش تشيخوف □

الرائعة في حياة فضلى وعجزهم وعدم قدرتهم على تحقيق مثلهم العليا ، عن حق الانسان في حياة سعيدة عادلة وعن العمل المبدع الخلاق كاساس اعادة صياغة الواقع ، عن جوهر ودور طبقة النبلاء والبرجوازية وعن طبقات وفئات اجتماعية أخرى في عصره . لقد وضع تشيخوف في اساس مسرحياته افكارا اجتماعية « يجب أن تبصر الاعمال الفنية عن افكار عظيمة محددة . أن تكون فقط رائعة ، جادة ... يجب أن تكون في العمل الفني فكرة واضحة محددة ... » يقول الكاتب على لسان بطله الطبيب رودن في « النورس » .

تكمن أهمية الاعمال المسرحية التشيخوفية وقيمتها الاجتماعية في أن الكاتب عرض فيها لا عدالة المجتمع الاستقراطي الذي يشوّه حياة الناس الروحية ، ودعا إلى مجابهة هذا المجتمع ونضاله ، وصعود جمال الحياة ، جمال الانسان ، وقدس العمل الانساني المبدع .

تشيخوف وهو يواصل ويعمق تقاليد الفن المسرحي الواقعي النقيدي ، حرص على أن تسود في مسرحياته الحقيقة الحياتية ، غير المزوجة ، اليومية العادية . لقد صور المسرح الروسي قبل تشيخوف الحياة اليومية العادية : جوجول في كوميديا « الزواج » تودجينيف في كوميديا « فطور عند العميد » استروفسكي في كوميديا « أنا سنار ستحترمهم » وفي مسرحيات أخرى عديدة . بيد أن كتاب المسرح الذين سبقوا تشيخوف يختارون لحظات من حياة ابطالهم العادية ، في مواقف وظروف حادة وتحولات عنيفة . تشيخوف وقف في كل موضوع متحذلق وقفه مبدئية .

□ الابعاد الموضوعية والفنية في مسرحيات انطون بافلوفيتش تشيخوف □

لا يوجد عند تشيخوف ابطال غير عاديين في طيبتهم او في شرهم . إن المبدأ الفني الاساس في فن تشيخوف المسرحي هو تأكيد وائبات الجمال الروحي في الناس البسطاء ، وتصويرهم في ظروف طبيعية من الواقع الاجتماعي . لا يوجد عند تشيخوف حوادث خارقة شاذة غير مألوفة ، ولا توجد مواقف مبهمة غامضة واشتباكات في الماضي . موضوع مسرحياته مبني على أساس « اللا بطل » اي لا يوجد في هذه المسرحيات بطل رئيسي او ابطال . وهذه علامة مميزة في فن تشيخوف المسرحي .

للماضي عند تشيخوف تفردتها الخاص بها . دعا الكاتب الى الكتابة ببساطة عن الحياة اليومية العادية ، وتصوير الناس العاديين في ظروف حياتهم العادية في اواخر القرن لتاسع عشر واوائل القرن العشرين داخل الحياة الروسية . بيد أن الكاتب جسد في هذا الشكل البسيط كل التعقيدات الحياتية ، افراحها واحزانها . إن المأساة الحقيقة تكمن في الحياة العادية اليومية بل في تفاهات الحياة وليس فقط في لقضايا الاستثنائية النادرة . وفي هذا المفهوم يوسع تشيخوف المفهوم الدرامي في الفن .

جوهر الصراع عند تشيخوف لا يكمن في تضارب الشخصيات القوية وتنافرها ، كما هو موجود في الادب المسرحي الذي سبقه ، وانما في الوضع العصيب الذي يعاني منه الناس العاديون الصغار البسطاء الذين اضطهدتهم واستعبدتهم وامتعتهم تفاهة ودناءة وانانية الواقع الاجتماعي . لا يوجد في مسرحيات الكاتب نضال مفتوح سافر تقوم به شخصيات المسرحية باستثناء فوينيتسكي وسيريبورياكوف في « الحال فانيا » يسير الحدث بطبيعا ، سلسا ، متزنا .

□ الابعاد الموسومية والفنية في مسرحيات انطون بافلوفيتش تشيشخوف □

يدخل ابطال تشيشخوف في صراع ليس مع انفسهم ، وانما مع دعائم الحياة الاجتماعية التي تسحقهم .

على أن الكاتب وهو يعرض التناقض بين الناس والظروف التي تسحقهم ، لا يكشف عن تعقيداتها وحدتها . ولهذا فان الصراع بين الشخصيات والناس المتطاحين فكريًا واجتماعيا لا يبلغ مداه لا يتكامل ولا يتحقق في نطاق واسع . فوبينيتسكي في « الحال فانيا » بعد أن « يتمرد » يبقى خادما عند سيريرياكوف الذي تمرد عليه الحال فانيا . الشقيقات الثلاث يستلمن مذعنات امام مضائقات نتاشا الفظة . إن الكاتب يعني صراعه في مسرحياته على أساس اجتماعي سيكولوجي بينماوي وليس على أساس اجتماعي سياسي .

إن المضمون في الفن المسرحي التشيشخوف هو الذي يحدد الخصائص المميزة لشكل مسرحياته . ابطال تشيشخوف داخليا غاية في التعقيد . الكاتب يوجد اهتمامه البالغ الى الكشف عن جوهر طباعهم وصفاتهم الاجتماعى السيكولوجي . وتجنب انتباه تشيشخوف الدراما الداخلية في الانسان لا الخارجية الظاهرة . المبدأ الرئيسي في بناء الصور والشخصيات عند تشيشخوف - حكس الطباع والصفات الحياتية التأريخية المحددة بكل تناقضات خصائصها الاجتماعية النفسانية .

وتتسم بالاصالة والجدة خصائص ابطال الكاتب اللغوية النطقية . إذ يستخدم الكاتب الخصائص اللغوية كي يصور ابطاله بكل تعقيدات طباعهم وصفاتهم . يعرض تشيشخوف في الخصائص اللغوية المترفة ، في خصائص المفردات ، وتركيب الجمل عقل وثقافة وتكون طباع وهينة ابطاله . حديث الابطال في مسرحيات تشيشخوف وسيلة تأكيد وفضح التشوه الروحي عند بعض الابطال ، وعرض الجمال الروحي عند بعضهم الآخر . نتاشا في « الشقيقات الثلاث » المستبدة ، الفظة ، المتوجهة .

حديثها يمتلىء بالعبارات والجمل السوقية ، التافهة ، الامرة القاسية ، المجاملة المتملقة .

خصائص دراما تشيخوف تكمن في استخدام الكاتب الكلمات ذات المعاني المتعددة ، في معانٍ ما وراء السطور . تشيخوف اكثر من غيره في الادب الروسي استخداما واسعا الاحتياط في الكلام ، التحفظ في الكلام ، الابعاءات غير المكتملة . وتتوادي في مسرحيات الكاتب خلف الكلمات والاجabات التي قد تبدو لا قيمة لها معانٍ واسعة وافكار معقّدة فيما وراء السطور ، مثل ذلك تريليف وامه في « النورس » يعبران عن علاقاتهما المعقّدة باقتباسهما فقرات من « هاملت » شيكسبير . وقد اعجب مكسيم جوركي اعجابا شديدا بفن تشيخوف في اقامة الخصائص اللغوية ابطاله ، ببساطة هذه الخصائص ، وجمال اشكالها المدهشة .

وتتجلى قوة التجديد في مسرحيات تشيخوف ، في فن تطور الحدث ، في الهيكل العام . كانت المسرحيات في الفن المسرحي الذي سبق تشيخوف والذي عاصره تبني في هيكلها العام على اساس الحدث الواحد ، على اساس التطور المتتابع المطرد الواضح للصراع الرئيسي في الموضوع ، والاشتباكات الرئيسية . تشيخوف تخلص من هذه التقاليد ، اذ بنى مسرحياته على اساس التحامها بمجرى الحياة الطبيعي . فهو يقول بان الناس في الحياة لا يطلقون النار على انفسهم في كل لحظة ، ويعرفون بالحب الى غير ذلك ، الناس في الحياة اكثرا من اي شيء آخر يأكلون ، يشربون ، يتحدثون . ولهذا يجب في المسرحيات أن يذهب الناس ويتآتوا ، يأكلوا ويسربوا ويتحدثوا عن الطقس ، ليس لأن الكاتب يريد ذلك وانما ذلك هو ما يحدث في الحياة . الحدث في مسرحيات تشيخوف لا يبني على اساس الاشتباكات وانما على اساس الكشف عن الجوهر الداخلي للطبع والصفات الانسانية ، وسيكولوجية الابطال . انه يدخل في مسرحياته الصراع المتعدد ويركز اهتمامه على صراع الابطال مع الواقع .

□ الابعاد الموضوعية والفنية في مسرحيات انطون بافلوفيتش تشيخوف □

ويمكن القول أن تشيخوف في أساس العناصر والظواهر الجديدة المسرحية التي ادخلها في الفن المسرحي وفي قوة تأثيره المسرحي ، هو الكاتب المسرحي الاول في الفن الواقعى النقدي كتب ستانيسلافسكي أن « تشيخوف معين لا ينصلب لانه دائما يتحدث عما هو انساني تماما وليس كما هو عرضي خاص » (٢) .

تشيخوف كاتب روسي حمل في اعماله الخصائص القومية لشعبه .
بيد أن افكار الكاتب الانسانية تمس افكار ومشاعر واهتمامات الشر في كل زمان ومكان ، اهتمامات الناس الشرفاء الطيبين . الكاتب الانكليزي برناردشو يؤكد على الاهمية الانسانية لمسرح تشيخوف ويرى أن تشيخوف يصور في مسرحياته ما كان « يجري في كل ضياء أوروبا » .

لقد امتلكت مسرحيات تشيخوف أهمية عالمية ومكانة انسانية عالية في الفن المسرحي العالمي الذي يشكل تشيخوف الجزء الاهم في تراثه ، واثرت تجربة الكاتب المسرحية تأثيرا كبيرا على الاتجاهات المسرحية في مختلف مناطق العالم ، فكان مدرسة احتوت كثيرا من التلاميذ والمديرين الذين يتطلعون الى فنه ويحرصون على اقتداء اثره ، وادراك اسرار ابعاده الفنية والموضوعية .

كتب مكسيم جوركى الى تشيخوف « قبا أيام شاهدت عرض « الحال فانيا » شاهدت وبكيت ، ... وصلت الى منزلي مصعوقا ، مذهولا من مسرحيتين ... لقد أحست وانا انظر الى ابطال المسرحية : بأن هناك من يقطعونني بمنشار مثلم » (٣) .

* * *

(٢) ن. س. ستانيسلافسكي . المجموعة الكاملة في ثمانية مجلدات . المجلد (١) .
موسكو . دار الفن ، ١٩٥٤ م . ص (٢٢١) .

(٣) مكسيم جوركى . المجموعة الكاملة في ثلاثة مجلدات . م (٢٩) . موسكو ، ١٩٥٤ م
ص (٤٦) .

مسرحيَّة

في ظلمة الوادي السحيق

• بقلم: ج. م. سبخ
• ترجمة: د. عادل عبدالله

التأيُّين

• بقلم: جيمس ريتشاردس
• ترجمة: د. سليمان محمد أحمد

في ظلمة الوادي السّحيق

In the Shadow of the Clem

مسرحية من فصل واحد

• بقلم: ج. م. سبخ
• ترجمة: د. عادل عبدالله

المشهد : كوخ أخير في داس واد طويل في مقاطعة « وكلو » (Wicklow) مطبخ الكوخ . في الجزء اليمين منه موقد تشتعل فيه نار من نبات الخث . بجانب الموقد سرير يستند على الحائط وقد سجى عليه جسم غطى بملاءة . وفي النهاية الأخرى للغرفة يوجد باب وبجانبه طاولة منخفضة وكراس خشبية . وعلى الطاولة كأسان وزجاجة ويسكي كانها هيأت للسهر على جثة ميت وفنجانان وإناء شاي وكعكة منزلية الصنع . هناك باب صغير آخر بجانب السرير . تتحرك « نورا بيرك » (Nora Burke) في ارجاء الغرفة ترتيب بعض الاشياء وتشعل القناديل على الطاولة وتتنظر بين العين والآخر نحو السرير نظرة عدم الارتياح . هناك فرع

خفيف على الباب . تلتقط نورا من على الطاولة جرابة بداخله
نقود وتدسه في جيبها ثم تفتح الباب .

المتشرد : (من الخارج) عمت مساء ياربة البيت .

نورا : عمت مساء ايها الغريب العطوف . انها ليلة ليلاء ليساعدك
الله في سيرك في العراء والمطر ينهر .

المتشرد : انها كذلك بالتأكيد وانا في طريقى الى « برتابس » (Brittas)
من معرض « اوغريم » (Aughrim) .

نورا : هل تسير على قدميك ايها الغريب ؟

المتشرد : على قدمي الاثنين ، ياربة المنزل . وعندما شاهدت النور
في الطابق الاسفل خطر بياني انه قد يكون لديك فنجان حليب
طازج وزاوية مريحة هادئة ينام فيها المرء . (يلقي نظرة خلفها
فيري الرجل الميت) ليرحمنا الله جميعا !

نورا : لا بأس عليك على كل حال ، ايها الغريب . ادخل من تحت
المطر .

المتشرد : (يدخل ببطء ويتوجه نحو السرير) هل اسلم الروح ؟

نورا : نعم ايها الغريب . انه ينكمد علي عيشي حتى بعد وفاته ، رحمه
الله . لقد ترك لي عبئا ثقيلا : مائة رأس من الماشية في التلال
البعيدة . ولم يتم جمع أي خث للشقاء .

المتشرد : (يمعن النظر في الرجل الميت) منظره غريب كرجل ميت !

□ في ظلمة الوادي السحيق □

نورا : (بمزاج من الفكاهة) لقد كان غريبا دوما ، ايها الغريب .
وانني اعتقد ان سمة الغرابة في وجوه الاحياء تنعكس على
جثثهم .

المشرد : انه لمن الغرابة الشديدة حقا ان يترك مسجينا دون ان يوارى
مشواه الاخير .

نورا : (تقترب من الفراش) لقد شعرت بالخوف ، ايها الغريب ،
لانه دعا علي باللعنة السوداء صباح هذا اليوم ان لست
جثته عند وفاته فجأة او سمحت لاي شخص ان يلمسها
باستثناء اخته فقط ، وهي تعيش على بعد عشرة أميال في
الوادي الكبير فوق التل .

المشرد : (ناظرا اليها وموثنا ببطء) انه لامر عجيب قوله بأنه لا يريد
زوجته نفسها ان تلمسه وهو ميت بهدوء في فراشه .

نورا : كان رجلا مسنا وغريبا ، ايها الغريب . وعلى التلال دوما كانت
تتوالد افكاره في الضباب الدامس (تسحب جزءا من الملاءة
ضع يده عليه الان واخبرني ان كان ملمسه باردا بالتأكيد .

المشرد : هل تريدين اللعنة ان تحل عليّ ، يا رب البيت ؟ لن اضع يدي
عليه ولو اعطيت « لونهانagan » (Lough Nahanagan)
وملؤها ذهبا .

نورا : (تنظر بعدم ارتياح الى الجسم المسجن) ربما كانت البرودة ،
ايها الغريب ، غير دليل على وفاة امثاله لانه كان باردا دوما
خلال كل يوم من الايام التي عرفته فيها وخلال كل ليلة من
لياليها (تغطي وجهه وتبتعد عن الفراش) ولكنني اعتقد بأنه

ميت بالتأكيد لأنه كان يشكو منذ مدة خلت من الم في قلبه .
وفي هذا الصباح بينما كان ينوي السفر الى « برتاس » (Brittas) لمدة ثلاثة أيام او أربعة أصيب بنوبة حادة ثم ذهب الى فراشه قائلاً بأنه سيقضي عليه عندما ترتفع الظلمة في الوادي . وعندما غربت الشمس على المستنقع وراء الوادي قفز قفزة كبيرة وصرخ صرخة عالية وتصلب كأنه غنمة ميتة .

المتشرد : (يرسم اشارة الصليب على نفسه) ليحل الله الطمأنينة على نفسه .

نورا : (تصب له كأساً من ال威سكي) ربما كان هذا الكأس افضل لك من احلى حليب بقرة في مقاطعة « مكلو » .

المتشرد : ليجازيك الله القدير . ولتكن هذه الكأس في صحتك . (يشرب)

نورا : (تعطيه غليوناً وتبغأ) ليست لدى أية غلايين سوى غلاينيه ، ايها الغريب ، ولكنها غلايين حلوة للتدخين .

المتشرد : شكرًا لك يا رب البيت العطوف .

نورا : اجلس الآن ايها الغريب وخذ راحتك .

المتشرد : (يملأ غليوناً وينظر في ارجاء الغرفة) لقد مشيت مسافات كبيرة في هذا العالم ، يا رب المنزل . ورأيت العجائب ولكنني لم ار مناسبة سهر على جثة ميت حتى هذا اليوم تقدم فيها خمر بد菊花 وتبغ جيد وخير الغلايين وليس هناك من يذوقها سوى امراة .

□ في ظلمة الوادي السحيق □

نورا : ألم تسمعني أقول بأنه توفي بعد أن غربت الشمس ؟ وكيف
استطيع أن أترك المنزل وأ sisir في الوادي لأخبر الجيران وأنا
امرأة وحيدة وليس بجواري أي منزل ؟ .

المتشرد : (يشرب) آمل أن لا أكون قد قلت ما يسيء إليك ، يا رب
المنزل .

نورا : ليس في الحياة أساءة . كيف يستطيع أمثالك ، وهم يمرون
في الليلة المظلمة أن يعرفوا الوحيدة التي شعرت بها وليس
بجواري منزل أبداً .

المتشرد : (يجلس) لقد عرفت ذلك حقاً . (يشعل غليونه فيظهر ضوء
حاد تحت وجهه المنهمك) لقد خطر بيالي وأنا أدخل في الباب
بأن هناك نساء وحيدات كثيرات يخفن من أمثالى في مثل هذه
الليلة المظلمة في مكان أقل وحشة من هذا المكان حيث لا يرى
إنساناً حيان الضوء الخافت الذي يشع من الزجاج .

نورا : (ببطء) انتي اعتقاد بأن الكثيرات قد يخفن ولكنني لا اعلم
كيف أخاف من متسلول أو أسفف أو أي رجل منكم . (تنظر
تجاه النافذة وتحفظ صوتها) ان ما يخيف المرأة هو اشياء
أخرى غيركم ، ايها الغريب .

المتشرد : (يلتفت إلى الخلف مرتجاً قليلاً) بالتأكيد . ليساعدنا الله
جميعاً .

نورا : (تنظر إليه للحظة بغضول) انك تقول ذلك ايها الغريب ، كانك
 تخاف بسهولة .

المتشرد : (يتكلم بحزن) كيف توجهين الى مثل هذا السؤال ، يا ربة البيت ، وأنا من يسر الاليالي الطوال ويعبر التلال وقد غطتها الضباب في وقت تبدو فيه العود الصغيرة كبر ذراعك والارنب كبر الفرس الكميته وغمرا الخث كبر الكنيسة الشاهقة في مدينة دبلن ؟ لو كنت من يخاف بسهولة ، ابني اقول ذلك ، لحجر علي منذ زمن بعيد في مصح « ريتشموند » (Richmond Asylum) أو لهمت على وجهي في التلال الخلفية لا يكسوني سوى قميص عتيق ، أو لاكلتني الغربان كما اكلت « باتش دارسي » (Patch Darcy) - ليغمده الله برحمته - في العام المنصرم .

نورا : (باهتمام) هل عرفت دارسي ؟

المتشرد : الم اكن انا آخر من سمع صوته الحي في هذا العالم كله ؟
نورا : كانت هناك قصص كثيرة عما اشيع آئند . ولكن هل يستطيع المرء أن يصدق ما يقوله الناس في الوادي ؟

المتشرد : ما اشيع لم يكن كذبا يا ربة البيت . كنت امر من اسفل الوادي في ليلة مظلمة كهذه الليلة وكانت الاغلام تربض تحت الخندق وكل منها تسعل وتفص كأنها رجل عجوز في المطر الشديد والضباب . ثم سمعت شيئاً يتحدث حديثاً غريباً لا يمكن ان تصدقه البتة ، كأنك قد افاقت من الاحلام . فقلت لنفسي : يا رحيم يا الله ! اذا سمعت مثل هذا الصوت ثانية من الضباب الدامس فانا لا محالة هالك . ثم ركضت وركضت حتى وصلت الى « راثفانا » (Rathvanna) في اسفل الوادي .

فسكرت تلك الليلة وسكت في الصباح وسكت في اليوم الذي تلا . وانا في طريقي من مكان السباق فيما وراء الوادي وفي اليوم الثالث وجدوا دارسي . ثم علمت أن الذي سمعته كان دارسي فزال عنى الخوف .

نورا : (تتكلم بحزن وببطء) : رحم الله دارسي . لقد كان دائماً يزور هذا الكوخ في طريقه ذهاباً الى أعلى الوادي واياباً وكانت اشعر بالوحدة لمدة طويلة بعد ذهابه . (تنظر الى السرير وتختفض من صوتها وتتكلم بوضوح كبير جداً) ثم شعرت بالسعادة ثانية - اذا كانت هناك سعادة للانسان في هذه الحياة - ايها الغريب ، لانني اعتدت على الوحدة .

(توقف قصير ثم تنهض نورا)

نورا : هل شاهدت احداً ، ايها الغريب ، في نهاية الطريق قادماً من « اوغريم » (Augrim) ؟ .

المتشرد : كان هناك شاب و معه قطبيع من نعاج الجبال يركض خلفها في جميع الاتجاهات .

نورا : (وعلى شفتيها ابتسامة) بعيداً في اسفل الوادي ايها الغريب ؟

المتشرد : في جزء منه فقط . (تملأ نورا ابريق الشاي وتضعه على النار) .

نورا : اذا كنت لا تخاف بسهولة ربما ترضى بالبقاء هنا مدة قصيرة وحيداً منه .

المتشرد : بالتأكيد فان الرجل الميت لا يسبب اي اذى .

نورا : (تتكلم بنوع بنوع من التحفظ وضبط النفس) ابني ذاهبة
غرباً لمسافة قصيرة ، ايها الغريب ، لانه بنفسه كان يذهب
بين ليلة واخرى ويصفر في ذلك المكان فباتي الشاب الذي
كنت قد شاهدته - وهو مزارع اتى من البحر ليسكن في كوخ
وراء الوادي - ليسألنا ان كان هناك عمل يعمله . وانا هذه
الليلة ارغب في حضوره ليذهب الى اسفل الوادي ليخبر
الناس بأنه توفي .

المتشرد : (ينظر الى الجسم الملقى بالملاءة) سأذهب اليه بنفسي ،
يا رب البيت . ولن ادعك تهلكين تحت المطر الغزير .

نورا : لن تجد طريقك ايها الغريب ، فهناك ممر ضيق بين قناتين
فقط حيث يمكن لحمار وعربة ان تفرقا (تضع شالا على
رأسها) . ارتع انت هنا وصل من اجل روحه ولن يطول
بي المقام .

المتشرد : (يتحرك بعدم ارتياح) هل لي في ابرة حادة وخيط رمادي
ـ ففي الابرة سلامـة كبرى ـ يا ربـة المنـزل ، لـانـي ارـغـبـ في
وضـعـ غـرـزةـ هـنـاـ وـغـرـزةـ هـنـاـ فـيـ معـطـفـيـ الـقـدـيمـ بـيـنـماـ اـصـليـ
عـلـىـ رـوـحـهـ وـهـيـ فـيـ طـرـيقـهاـ عـارـيـةـ الـىـ قـدـيـسـيـ اللهـ .

نورا : (نأخذ ابرة وخيطا من القسم الامامي من ردائها وتعطيه
ايها) اليك الابرة ايها الغريب . ابني اعتقاد انك لن تشعر
بالوحدة وانت المعتاد على التلال الخلفية . اليك الرجل
الميت نفسه اكثر صحبة من الجلوس وحيدا مع عويل الريح
وانت لا تعرف باي شيء تشغل فكرك .

المتشرد : (ببطء) هذا صحيح بالتأكيد وليرحمنا الله جمعينا . (تخرج نورا ويند المتشرد بخياطة احدى الرقع في معطفه وهو يردد ترنيمة « من الاعماق » (١) بصوت خافت . وفي لحظة تسحب الملاعة الى الاسفل ويطل « دان بيرك » وينحرك المتشرد بعدم ارتياح . ثم ينظر الى الاعلى ويقفز قائما على قدميه بحركة ذعر) .

دان : (بصوت اجش) لا تخف ايها الغريب فالمليت لا يستطيع ان يسبب اذى لاحد .

المتشرد : (يوتجف) لم أقصد اي اذى يا صاحب الفضيلة . تتركني في راحة لاصلي صلاة قصيرة على روحك ؟ (تسمع صفة طويلة من الخارج)

دان : (يجلس في فراشه ويتكلم بعنف) آه ! ليصلحها الشيطان ... اتسمع ذاك الصغير ، ايها الغريب ؟ هل سمعت في حياتك امرأة اخرى تستطيع ان تصفر هكذا باصبعين في فمهما ؟ (ينظر الى الطاولة نظرة استعجال) لقد اهلكني العطش ! حضر لي قليلا بسرعة قبل ان تعود .

المتشرد : (بتrepid) الست ميتا ؟

دان : كيف اكون ميتا وأناأشعر بالجفاف كعظامه مخبوزة ، ايها الغريب ؟

المتشرد : (يصبب الويسكي) حاذما ستقول اذا شمت رائحة الويسكي تفوح منك . انى لا اعتقد انك تتظاهر بالموت دون سبب .

(١) « من الاعماق » هي الترنيمة التي يرددتها الكاثوليك عند دفن الموتى .

دان : هذا صحيح ، أيها الغريب . ولكنها لن تقترب مني أبدا ولا استطيع الاستمرار فيما أنا عليه طويلا بعد الآن . ابني اشعر بتصلب في ظهري وعجزي قد خدرا وذبابة الشيطان تستحك أنفي . لقد كدت اموت من كبت رغبتي بالعطس بينما ترثى انت عن المطر وعن دارسي - (بمراة) . ليت الشيطان يجعله يغض فيختنق - وعن الكنيسة الشاهقة (يصبح بنفاذ صبر) اعطي تلك ال威سكي . أتريدتها ان تعود قبل أن اذوق قطرة منها بالمرة ؟ (يعطيه المتشرد الكأس) .

دان : (بعد ان يشرب) اذهب الى تلك الخزانة واتني بعضى سوداء تراها في الزاوية القريبة بجانب الحائط .

المتشرد : (يأخذ عصى من الخزانة) هل هي هذه العصا ؟

دان : نعم ، أيها الغريب . لقد احتفظت بهذه العصا مدة طويلة لانه لدى امراة سيئة في هذا البيت .

المتشرد : (بنظرة غريبة) هل هي نفسها ، يا رب البيت ، وهي امراة عظيمة عندما تتحدث ؟

دان : انها هي بالتأكيد . انها امراة سيئة ، امراة سيئة لرجل عجوز وانا شيخ . ليساعدني الله مع انه لا زال لدى ذراع . (يأخذ العصا في يده) انتظر الان بعض الوقت وسترى منظرا رائعا في هذه الفرفة خلال ساعتين او ثلاث (يتوقف ليستمع) هل اسمع صوت انسان في الاعلى ؟

المتشرد : (يصفي) هناك صوت يتحدث في المر .

□ في ظلمة الوادي السحيق □

دان : ضع تلك العصا هنا في السرير وشد الملاعة الى حالها السابق (يفطئ نفسه بمعجلة) تظاهر بالنوم الان ولا تبح بما تعرف والا قضيت على حياتك ولو لا العطش الشديد الذي كان سيقضي علي لما اعلمتك بشيء .

المتrepid : (يفطئ راسه) لا تخشى شيئا يا رب البيت . ماذا اعرف عن امثالك لافوه بكلمة او لا تدخل بيدي لاوقفك عن أمر؟ (يعود الى المدفأة ويجلس على الكرسي وقد ادار ظهره للسرير ويشغل نفسه في ترفيع معطفه) .

دان : (يصبح من تحت الملاعة بمساكسة) ايها الغريب .

المتrepid : (بسرعة) اصمت ، اصمت ، اهدا . انتي اقول لك انهم قادمان الان وهما على الباب . (تدخل نورا وخطفها «مايكيل دارا» Michael Dara) وهو شاب طويل تبدو عليه البراءة)

نورا : لم أطل عليك ايها الغريب البتة ، لأنني قابلته على المر .

المتrepid : طال تدخلك في هذا الامر ، يا ربة البيت .

نورا : الم تبدو اية علامة عليه؟

المتrepid : ولا اشاره البتة .

نورا : (مايكيل) اذهب اليه الان واسحب الملاعة وانظر اليه ، يا مايكيل دارا وسترى أن ما قلتنه لك هو الصدق .

مايكيل : لن افعل ذلك فانا اخاف من الموتى (يجلس على كرسي جانب الطاولة مواجهها المتrepid . تضع نورا ابريق الشاي على على علاقة ادنى من علاقات الاواني وتكتس الخث تحته .)

نورا : (تلتفت الى الشريد) اترغب في شرب كاس من الشاي معى ومع الشاب ، أيها الغريب او (تتكلم بالفناء اكبر) تفضل ان تذهب الى الفرفة الصفيرة المجاورة و تستلقى على الفراش برها . انى اعتقاد افك اهلكت نفسك من المشي تحت المطر مسافة طولية .

المتشرد : هل تريدينني ان اذهب واتركك وانت تسهرين على ميت ، يا ربـة الـبيـت ؟ هـذـا ما لـم اـفـعلـه ، (يـتناول جـرـعة من كـاسـهـ التي اـحـفـظـ بـهـاـ الىـ جـانـبـهـ) وـاـنـاـ عـازـفـ عنـ شـايـكـ اـيـضاـ .
 (يستمر في ترفيع معطفه ، بينما نورا تهد الشاي)

مايكـل : (بعد ان يـنظر لـبرـهـةـ الىـ المـتـشـرـدـ بشـيءـ منـ الـاحـتـقارـ) معـطفـكـ سـيءـ ليـسـاعـدـكـ اللهـ وـاـنـاـ اـعـتـقـدـ بـاـنـكـ تـخـيـطـهـ بشـكـلـ سـيءـ اـيـضاـ .

المتشـرـد : لـثـنـ كـنـتـ خـيـاطـاـ سـيـئـاـ فـاـنـهـ لـرـاعـ سـيـئـ ذـلـكـ الـذـيـ يـرـكـضـ خـلـفـاـ وـأـمـامـاـ وـرـاءـ حـفـنةـ منـ النـاعـاجـ كـمـاـ شـاهـدـتـكـ تـفـعـلـ هـذـاـ الـيـوـمـ ،
 ايـهاـ الشـابـ ، وـاـنـتـ عـائـدـ مـنـ الـمـعـرـضـ . (تـعـودـ نـورـاـ الىـ الطـاـوـلـةـ)

نـورـا : (الىـ مـاـيـكـلـ فـيـ صـوـتـ مـنـخـفـضـ) لاـ تـهـمـ بـهـ اـبـداـ ، ياـ مـاـيـكـلـ دـارـاـ . لـقـدـ تـنـاـولـ بـعـضـ الـخـمـرـ وـسـرـعـانـ مـاـ سـيـنـامـ .

ماـيـكـل : إـنـ مـاـ يـقـولـهـ لـيـسـ كـذـبـاـ . لـقـدـ اـهـلـكـتـنـيـ حـقاـ . لـقـدـ كـنـ عـنـيدـاتـ يـرـكـضـنـ الـىـ شـوـفـانـ هـذـاـ الرـجـلـ وـقـسـ ذـاكـ الرـجـلـ ، يـتـدـحرـجـنـ فـيـ الـمـسـتـنقـعـاتـ الـحـمـراءـ حـتـىـ كـنـ أـقـرـبـ شـبـهاـ بـقطـبـيـعـ

منـ المـاعـزـ الـمـسـيـنـ مـنـهـنـ الـىـ الـقـنمـ . إـنـ نـاعـاجـ الـجـبـالـ لـنـسـلـ غـرـيـبـ ، ياـ نـورـاـ بـيرـكـ ، وـاـنـاـ لـسـتـ مـضـادـاـ عـلـيـهـنـ الـبـتـةـ .

نورا : (ترکت ادوات الشاي) لقد سمعت الناس تقول لا يستطيع أحد أن يسوق نعجة الجبل الا من ترعرع في وادي فليور (Glen Malute) وفي « راتقانا » في أعلى الوادي وفي « وادي إمال » (Glen Imal) ، رجال مثل باكش دارسي رحمة الله الذي كان يسوق خمسماية غنمه ويستطيع أن يفتقده أحداها دون أن يعدها أبدا .

مايكل : (بعدم ارتياح) هل هو الرجل الذي جن في العام الماضي ؟

نورا : بالتأكيد .

المتشرد : (بأسى) لقد كان رجلا عظيماً إليها الشاب ، رجلاً عظيماً أنا أقول لك . لم يكن هناك حمل من قطبيعه لا يعرفه حتى قبل أن يوسم ، ويستطيع الركض من هنا إلى مدينة دبلن دون أن يلتفت أنفاسه .

نورا : (تستدير بسرعة) لقد كان رجلاً عظيماً حقاً ، إليها الغريب . انه لامر رائع حقاً ان تسمع رجلاً حياً يقول قوله حسناً عن رجل ميت مات مجنوناً .

المتشرد : ابني اقول الحقيقة ، رحمة الله . (يضع الإبرة تحت ياقنة معطفه ويهيء نفسه للنوم في زاوية المدخنة . تجلس نوراً قرب الطاولة وقد ادارت ظهرها إلى السرير) .

مايكل : (ينظر إليها نظرة غريبة) لقد سمعت هذا اليوم ، يا نوراً بيرك أن باتش دارسي كان يسير صعوداً وهبوطاً فوق الممر أسفل المنزل وعلمت أنه ما من صباحاً أو ليلاً إلا وتحدث معك .

نورا : (في صوت منخفض) إن ما سمعته لم يكن كذبا ، يا مايكل دارا .

مايكل : ابني اعتقد انك تنشدين معرفة قوة الرجال اذا كنت تعيشين في مكان موحش .

نورا : (تعطيه شايها) في المكان الموحش يشعر المرء بحاجة التحدث الى انسان ما ويفتش عن انسان عندما يحل المساء . واذا كنت اسعى للتعرف على قوة الرجال فقد كانوا رجالا رائعين لانني كنت طفلة صعبة الارضاء كما كنت بنتا صعبة الارضاء (تنظر اليه بشيء من الصراوة) وانا امراة صعبة الارضاء هذا اليوم ، يا مايكل دارا . وانا لا اقول لك الا الصدق .

مايكل : (ينظر ليتأكد من أن المستشرد قد نام ، ثم يشير الى الرجل الميت) هل كنت امراة صعبة الارضاء عندما رضيت به زوجا ؟

نورا : كيف استطيع العيش عندما اصبح عجوزا اذا لم اتزوج رجلا يمتلك مزرعة فيها ابقار ولديه اغذام على التلال الخلفية ؟

مايكل : (يتأمل) هذا صحيح يا نورا ، وربما لم تكوني حمقاء ؛ لأن المزرعة جيدة المرعى وان كانت موحشة . لقد خطر لي انه قد ترك مبلغا جيدا من المال .

نورا : (تأخذ الجراب بما فيه من مال من جيبها وتنضعه على الطاولة) لقد فكرت خلال الليالي الطوال اني كنت شديدة الحمق آئنذا ، يا مايكل دارا ؛ لاته ما فائدة مزرعة صغيرة فيها ابقار واغذام على التلال الخلفية عندما تجلس وانت تنظر من باب مثل ذلك الباب ولا ترى سوى الضباب يتدرج اسفل

المستنقع ثم ترى الضباب ثانية يتدرج اعلاه ، ولا تسمع
 سوى الريح تعول في بضعة اشجار كسرتها العاصفة القوية :
 والجداؤل تزار بالامطار .

مايكل : (ينظر اليها بعدم ارتياح) ما الذي يضيرك هذه الليلة يا نورا
 بيرك؟ لقد سمعت أن مثل هذا القول يردد رجال أمضوا وقتا
 طويلا في التلال الخلفية .

نورا : (تفسح النقود على الطاولة) أنها ليلة سيئة وموحشة ، يا
 مايكل دارا . ألم تمض على مدة طويلة وأنا في أسفل التلال
 الخلفية أمكث هنا اسلق الطعام له وللخنازير الصغيرة واخبر
 كعكة عندما يحل الليل ؟ (تفسح النقود في أكواام صغيرة بهمة
 فاترة) ألم اجلس هنا فترة طويلة في الشتاء والصيف والربعين
 الجميل بينما الصفار تكبر خلفي وكبار السن يموتون . وقد
 قلت لنفسي مرّة : انظري الى ماري بريان (Mary Brien)
 التي لم يزد طولها على (تشير بيدها) بينما أنا بنت بديعة
 وقد انجبت حتى الآن طفلين وهناك ثالث قادم خلال ثلاثة
 أشهر أو أربعة . (توقف)

مايكل : (يمر فوق ثلاثة أكواام) ثلاثة جنيهات هنا ، يا نورا بيرك .

نورا : (تستمر في نفس الصوت) واقول لنفسي مرّة ثانية : انظري
 الى « بيجي كافاناگ » (Peggy Cavanagh) ذات اخف يدين
 في حلب البقرة الصعبة المطلب وفي قلب الكعكة . ها هي الان
 تدور في الطرقات او تجوس في بيت قديم قدر ولم يبق لها في
 فمها اسنان وقد فقدت عقلها ولا شعر على رأسها اكثرا مما
 يرى على تلة بعد حرق الجولق عنها .

مايكل : خمسة جنيهات وعشرون شلنات ورقية . وهذا بالتأكيد مبلغ جيد . ليست هذه هي الطريقة التي يفترض أن تتحدثي بها وانت على وشك الزواج من شاب ، يا نورا بيرك ؟ وقد قالوا في المعرض ان خرافي الصغيرة هي خير الخراف وقد حصلت على سعر فخم لأنني ليست الآن احمقًا في عقد الصفقات عندما تكون خرافي الصغيرة جيدة .

نورا : ما المبلغ الذي حصلت عليه ؟

مايكل : عشرون جنيهًا للجميع ، يا نورا بيرك . نحسن صنعا الآن اذا انتظرنا حتى يرتاح في قبره « الكنائس السبع » (Seven Churches) ثم تتزوجيني في كنيسة « رانفانا » ثم ارعى الاغنام على ثلاثة تمتلكونها في الجبل الخلفي ولن يكون هناك ما تخشى ان نفكّر به عندما ينزل الضباب .

نورا : (تصب له بعض الويسيكي) لم اتزوجك يا مايكل دارا ؟ ستشيخ وساشيخ . وفي فترة قصيرة ، اقول لك ، ستكون جالسا هنا في سريرك — تماما كما كان يجلس وفي وجهك ارتجاج واسنانك تساقط والشعر الابيض يحيط برأسك ويبرز من حولك كشجرة تقفز الاغنام من فتحة فيها . (يجلس دان بيرك دون ضجة من تحت الملاعة ويدع على وجهه والشعر الابيض يبرز من حول راسه) .

نورا : (تستمر في حديثها ببطء دون ان تسمعه) انه لامر محزن ان يشيخ المرء ولكنه بالتأكيد شيء غريب . انه شيء غريب ان يرى المرء شيئا يجلس هناك في فراشه ولا اسنان له في

□ في ظلمة الوادي السحيق □

فمه كلمة خشنة وذقنه كلحاء طرف لوح من خشب البلوط
تنوي أن تصنع منه بابا . ليغفر الله لي يا مايكيل دارا .
سنشيخ جميرا ولكن ذلك أمر غريب بلا شك .

مايكيل : انك تشعرين بالوحشة لعيشك مدة طويلة مع رجل عجوز ،
يا نورا ، وانت تتكلمين ثانية كقطيع يبرز من الضباب الكثيف
(يضع ذراعه حولها) ولكنها ستكون حياة بدعة ستعيشينها
الآن مع شاب ، حياة بدعة بالتأكيد (يعطس دان بعنف .
يحاول مايل ان يصل الى الباب ولكن دان يقفز من الفراش
في ملابس بيضاء غريبة وعصاه في يده ويسبقه اليه ويستنه
بظهره .)

مايكيل : يا بن الرب انقذنا . (يضع شارة الصليب على نفسه ويتجه
خلفا عبر الغرفة) .

دان : (رافعا يديه عليه) والآن لن تتزوجها عندما ابلى تحت
«الكنائس السبع» وسترى ان الشيء الذي ساعطيته لك
سيتبعك الى الجبال الخلقة عندما تشتد الربيع .

مايكيل : (تسورا) اخر جيني من هذه الورطة ، يا نورا ، من اجل محبة
الرب . لقد فعل دوما ما طلبته منه ، وانني اعتقاد بأنه سيلبي
طلبك الآن .

دان : (يلتفت نحوها) لا يهمك بكثير او قليل ان كنت حيا او ميتا
ولكن ستنتهي الان او قاتك البدعة وجميع حديثك عن
الشباب والشيوخ وعن الضباب يرتفع وينزل . (يفتح الباب)
ستخرجين من هذا الباب الان ، يا نورا بيرك ، ولن تضعي
قدملك فيه ثانية غدا او بعد غد او في اي يوم من أيام حياتك .

المتشرد : (يقف) إن ما تقوله لامر صعب على رجل شيخ ، يا رب المنزل . وماذا تستطيع مثلها ان تفعل اذا شردها في الطرقات .

دان : لتهيم على وجهها مثل « بجي كفناغ » ولتستجد النقد عند تقاطع الطرق ، او تبيع الاغانى للرجال . (الى نورا) اخرجي الان يا نورا بيرك وسرعان ما ستتشيخي من تلك الحياة التي ذكرتها لك ، وسرعان ما تتراقص اسنانك وسيكون راسك كشجيرة فتحت الاغنام ثغرة فيها . (يتوقف . تلتفت نورا نحو مايكيل)

مايكيل : هناك اتحاد بديع في « راتدرم » . (Rathdrum)
دان : ان امثالها لا يذهبون هناك ابدا . انها ستسير على الطرقات الموحشة وتخبى نفسها حتى تأتي نهايتها فيعثرون عليها متمددة اسفل خندق كفنة ميتة وقد تجمع عليها الصقيع او ربما العناكب الكبيرة التي تبني عليها خيوطها .

نورا : (بغضب) وماذا ستكون في ذلك اليوم ، يا دانيال بيرك ؟
وما هو حالك في ذلك اليوم بعد ان يكون قد مضى عليك زمن طويل وانت في قبرك ؟ لأنك سيء حبا وستكون سائلا ممانا . (تنظر اليه للحظة بوحشية ثم تشيح بوجهها وتتكلم بحزن ثانية) ولكن عندما يأتي الموت ، يادانيال بيرك ، لا يستطيع أحد تجنبه . لن تستطيع تجنب الموت عندما تنھض من فراشك والريح تهب عليك والمطر ينهر وانت شبه عار .

دان : ستكونين فخورة وسعيدة ان مت يوم تفارقيني . (يشير الى المباب) اخرجي من ذلك الباب ، هذا ما أقوله لك ولا تمری من هنا ان كنت جائعة او بحاجة الى فراش .

□ في ظلمة الوادي السحيق □

المتشرد : (مشيرا الى مايكل) ربما يرغب هو نفسه اخذها .

نورا : ماذا سيفعل بي الان ؟

المتشرد : يعطيك نصف فراش ناشف وطعاماً جيداً في فمك .

دان : هل تظنه احمقأ ، ايها الغريب او أنت نفسك ولدت احمقأ ؟
اخراج من ذلك الباب واذهب معها ، ايها الغريب وان انهمر
المطر لانك ولا شك قد اكثرت من الكلام .

المتشرد : (ينذهب الى نورا) سنذهب الان ، ياربة البيت . المطر
يساقط ولكن الهواء لطيف وربما سيكون الصباح رائعـا
بمشيئة الله .

نورا : ما نفع الصباح عندما يحل بي الدمار بالتأكيد وعندما اموت
وانا اجوب الطرق ؟

المتشرد : لن تموتي معي ياربة المنزل وانا اعرف جميع اساليب الحصول
على الطعام ... سنذهب الان ، هذا ما اقوله لك . وعندما
تشعررين بالبرد والصقيع والمطر الشديد وبالشمس ثانية
والرياح الجنوبية تهب على الوديان ستجلسين على خندق
مبلي كما تجلسين في هذا المكان وانت تهرمين مع كل يوم يمر
وستقولين مرة : انه لمساء رائع باذن الله ومرة أخرى انها نيلة
ليلاء . فليساعدنا الله ولكنها ستمر بالتأكيد وستقولين ...

دان : (ينذهب اليهما صائحا بتبرم) اخرجا من ذلك الباب ، اقول
للكما ، وثرثرا اسفل الوادي . (تقوم نورا بجمع بعض الاشياء
في شالها) .

المتشرد : تعالى معي الآن ياربة البيت ، ولن تسمعي ثرثرتي فقط ، بل ستسمعين اصوات مالك الحزين فوق لابحيرات السوداء وستسمعين الطيهوج والبوم معها والقبرات والدایح الكبار عندما تكون الايام دافئة ولن تسمعي من امثالها أي حديث عن الهرم كما حدث لبيجي كافاناگ ولا عن فقدان شعرك ولا بصرك بل ستسمعين اغان بدعة عندما ترتفع الشمس في السماء ولن يكون هناك اي رجل عجوز يصفر عند التنفس في اذنك مثل غنمة مريضة .

نسورا : اني اعتقاد بأنني أنا التي سأصفر عند التنفس آئند بسبب نومي تحت قبة السماء عندما يكون الليل باردا . ولكنك ايها الغريب ، ذا حديث بديع ، وسأذهب معك نفسك . (تذهب نحو الباب ثم تلتفت الى دان) انك تعتقد انك تقوم بعمل بديع بتظاهرك بالموت ولكن ما العمل الذي قمت به ؟ كيف تستطيع امرأة ان تعيش في مكان منعزل مثل هذا المكان ولا تجري حديثا مع الرجال المارة ؟ وكيف تستطيع انت ان تعيش منذ اليوم دون أن يكون هناك من يهتم بأمرك ؟ وأي حياة ستعيش سوى الحياة السوداء ، يا دانيال بيرك ، ولن يطول الزمن ، اقول لك ، حتى تستلقي ثانية تحت تلك الملاعة وانت ميت بالتأكيد . (تخرج مع المتشرد . يحاول مايكيل أن ينسى خلسة ولكن دان يوقفه) .

دان : اجلس الان وخذ قليلا من هذه المادة ، يا مايكيل دارا . لقد اصابني عطش شديد ولا زال الليل في اوله .

مايكل : (يعود الى الطاولة) وانا اشعر بالجفاف الشديد بكل تأكيد لخوفي من الموت الذي الحقته بي وبعد سوق نعاج الجبال منذ طلوع النهار .

دان : (يرمي بعصاه بعيداً) لقد فكرت بضربك ، يا مايكل دارا ، ولكنك رجل هادئ ليكن الله في عونك وانا لا امانع بوجودك البتة . (يصب كأسين من ال威سكي ويعطي احدهما الى مايكل) .

دان : في صحتك ، يا مايكل دارا .

مايكل : جازاك الله خيرا ، يا دانيال بيرك ، واطال الله عمرك ، واعطاك حياة هادئة وصحة جيدة تراقبها .



الثّأبِين

- بقلم : جيمس ريتشاردس
 - ترجمة : د. سليمان محمد أحمد
-

الشخصيات :

كاترين آن غريسي ، في اواخر الخمسينات من عمرها
بن غريسي ، في الستين تقرباً

المشهد :

تجري أحداث المسرحية في بيت فيكتوري واسع في غينزفيل في
فلوريدا .

يوجي المكان بردهة الطابق العلوي وغرفة النوم الرئيسية في البيت
ليس هناك جدران ، لكن مكان هذه الجدران واضح من وجود اشياء
مثل اطار باب في المنتصف ، وهو يودي من الردهة الى غرفة النوم .
والردهة نفسها مرسومة بسجادة شرقية طويلة تعطيها بكمالها . في احدى

□ التابن □

نهايتي الردهة ، على يمين المسرح ، توجد مجموعة من ثباتات الزينة في أقصى على الارض ، وخلفها نستطيع تصور نافذة بشكل باب تؤدي الى شرفة . في النهاية الاخرى ، على يسار المسرح ، توحى الاضاءة بوجود شباك شمالي يتسلل الضوء من مصراعيه . وفي هذه النهاية ايضا يقع السلم الذي يؤدي الى الطابق الرئيسي للبيت . اذا تصورنا الردهة كلها والدرازين وجدنا ان بامكاننا المشي حول بيت السلم بمتابعة الدرازين الذي يحيط به من ثلاث جهات . على عمود الدرازين توجد قبعة رجل سوداء ومقابل اطار الباب تقريبا قرب احد الحيطان الخيالية ، هناك طاولة جميلة مفطاة بقطاء قماشي رقيق عليه مزهرية بلورية فيها زهر فريزييا اصفر . اذا استطعنا رؤية الحائط الخالي ، يمكننا ان نرى ايضا مرآة معلقة فوق الطاولة .

اذا دخلنا الان الى غرفة النوم ودرنا يسارا ، نجد طاولة زينة وكرسي ، قرب حائط خالي آخر ، وهو ايضا حائط الردهة الواقع في مؤخرة المسرح : على الطاولة اشياء : طقم مكون من مشط وفرشاة ، عطور ، قفازان سوداوان ، علبة مجوهرات يظهر فيها عقد لؤلؤ ، فنجان صيني يحوي قرطين ، علبة محارم كلينكس ، وغيرها . وفوق الطاولة مرآة اخرى غير مرئية . وعلى اليمين ، عند دخولنا غرفة النوم ، نستطيع تصور حجرة زينة كبيرة توجد فيها طاولة زينة ذات درج ، وتحت الدرج باب . على الطاولة قبعة امرأة سوداء اللون . وعنده مؤخرة المسرح من ناحية هذه الطاولة هناك ستارة زينة ثلاثة طيات .

زمان المسرحية الساعة الثانية من بعد ظهر يوم من أيام حزيران .. عندما ترفع الستارة نرى بن غريسي في الردهة . وهو رجل وسيم في الستين من عمره تقريبا ، يلبس نظارات يحتاجها حين القراءة فحسب .

□ التسلية □

نراه يتمشى بين النباتات والطاولة وينظر الى نفسه في المرآة ، ويتمتم ويشير بيده ، وبين الحين والآخر يراجع عدة بطاقات من قياس 7×5 انشا يمسكها بيده . يرتدي بنزة سوداء غالبة وعقدة عنق وحذاء أسود .

في غرفة النوم نشاهد كاثرين آن غريسي جالسة عند طاولة الزينة تحاول تسوية شعرها . وهي جذابة في اواخر الخمسين من عمرها . وثمة ما يوحي بأنها تحب السيطرة . تلبس رداء أسود انيقاً وحذاء ذا كعب عال . تنادي زوجها عبر باب غرفة النوم المفتوح .

كاثرين : أمل أن يكون لديهم كراسي . هل تعتقد أنه سيكون عندهم كراسي ؟ (لا جواب) ابني اكره الوقوف في المأتم . أنا لا امانع ان أقف في الاعراس . لكنني احب ان اجلس في المأتم . (ترى بن يمر أمام الباب) أعتقد انه سيكون عندهم كراسي ؟

بن : (مالا يتمتم بذهول) ماذا ؟

كاثرين : (بوضوح زائد ، وبلهجة جنوبية مميزة) كراسي .

بن : نعم .

كاثرين : حسناً . ذاك حسن ، أمل أن تكون الكراسي ذات حشوة . ابني اكره تلك الكراسي القاسية التي تطوى .

بن : نعم .

كاثرين : (بعد توقف) لن يكون التابوت مفتوحاً ؟

بن : انهم احرقوا جشه ياعزيزتي .

كاثرين : (يدهشها ما سمعته لتوها) ماذا ؟!

□ المتابعين □

بن : احرق . احرقوه .

كاثرين : (مستنكرة . تنهض وتنضم اليه في الردهة) فعلوا ذلك !
(تبدي اهتماماً الآن) فعلوا ذلك ؟

بن : نعم .

كاثرين : (تدبر ظهرها له وتعطيه نهايتي عقدها المصنوع من المؤلسو
ليربطه لها) تصور ذلك ! احرقوا جثته .

بن : اضطرت مارلين أن تشاهد ذلك . شيء مخيف فعلاً ، شيء
رهيب .

كاثرين : (ثانية ، غير متأكدة أنها سمعت على الوجه الصحيح) ماذا ؟

بن : اضطرت أن تشاهد الحرق .

كاثرين : فعلت ؟ جعلوها تفعل ؟

بن : (أنهى ربطة العقد الآن) في الواقع كان على شخص ما أن يفعل .
قالت أنها آخر هدية تقدمها لوالدتها .

كاثرين : (وهي تمثي نحو مرأة الردهة لتتأكد أن العقد في وضع
صحيح) هدية . لم أكن لاستطيع فعل ذلك . تصور ، مارلين ،
ابنته بالذات . (تضع قرطبيها ، وهي ما تزال تستخدم
المرأة) .

بن : قامت بذلك مدفوعة بالحب ، ياعزيزتي .

كاثرين : حسناً ، أظن ذلك . اني كرهت ذلك الرجل ، لكنني لم أكن
لاستطيع أن أشاهده يحترق . (بعد انهاء النظر الى نفسها في
المرأة ، تبدأ بالرجوع الى غرفة النوم . خارج الباب تتوقف)
ربما كنت استطيع . (تذهب الى طاولة الزينة) .

□ التأبين □

بن : (تابعاً ايها الى غرفة النوم) رجاء يا كاثرين . انه لم يدفن بعد .

كاثرين : (وهي تفتح باب طاولة الزينة وخرج حقيبتها) ما علاقتك بذلك به ؟ انه ميت . لا يستطيع ان يسمعني .

بن : رجاء يا عزيزتي . (يخرج الى الردهة ويبدأ بمراجعة بطاقاته مرة ثانية) .

كاثرين : (تمسك بقبعتها وتفكر) استطيع ؟

بن : استطيع ماذا ؟

كاثرين : ان تشاهدني احترق ؟

بن : ماذا ؟

كاثرين : (تنضم اليه في الردهة) هل تعطيني ذلك كهدية الاخيرة ؟

بن : يا الهي ياكيفي ، ماذا دهاك اليوم ؟

كاثرين : لا شيء يا عزيزتي . لا شيء . (تنظر في المرأة ثانية) انها فكرة عادلة . تلك فكرة عادلة .

بن : حسناً ، لا اريد ان افكر بها .

كاثرين : (تلاحظ شيئاً فجأة) كان ينبغي ان أرسل هذا الرداء الى المصيفة . هل تستطيع رؤية التجمادات ؟

بن : (يرجع الى الوراء ليتأملها) انك تبدين ... انك تبدين جميلة كلوجة .

□ التابين □

كاثرين : (تقول للمرأة ، ناقدة) لوحة بحاجة الى بعض الترميم .

بن : لم يكن رمبرانت يقدر على رسم لوحة أحسن .

كاثرين : رمبرانت ؟ لم رمبرانت ؟ أفضل آل غريكو أو رساماً ما .
(تحرك وجهها حركات كما لو كانت تريد تقليل لوحة تكميلية
لها) أنتي أبدو كمفتش ملعون من مفتشي محاكم التفتيش ،
ذاك ما أشبهه . (تسحب وجهها بأصابعها الى الاعلى عند
الصدغين) كيف تظن أنتي سأبدو بعد عملية تجميلية ؟ (تنظر)
كلا . شقراء صينية في الستين من عمرها ليست شيئاً عملياً
على الأطلاق .

بن : ما هذا الاهتمام المفاجيء بالمرأة ؟

كاثرين : لا أدرى . سن الشيخوخة . الماتم . لقد حركتي شيء ما
هذا اليوم . لا شيء يظهر صحيحاً . (ترفع نهاية شعرها
بنفاذ صير) ربما أصبه أحمر . ما رأيك أيها العجوز ، هل
تقدر على التعامل مع ذات شعر أحمر ؟

بن : طالما لا تستأنفين الشخير ، يمكنك فعل أي شيء تحبين .

كاثرين : (تأخذ حقيبتها اليدوية وقامتها عن الطاولة) حسناً ، أنا
جاهزة . (يتجهان نحو السلالم) .

بن : (يتوقف) اسمعي الى هذه دقة واحدة قبل أن نذهب .

كاثرين : ماذا ؟

بن : المفترض أن أقول بعض كلمات .

كاثرين : لأجل سيفسيبي ؟

□ النسبيين □

بن : نعم يا عزيزتي . أن الجنائزه جنائزه .

كاثرين : اعرف ذلك يابن . (تضع حقيبتها اليدوية وقمعتها على الطاولة ثانية وتبتعد عنه) أعرف ذلك معرفة تامة . لكنني مدهوشة قليلاً لكونك ستتكلم في جنازة رجل نذر حياته لتدميرك .

بن : يا عزيزتي . أرجو الا نبدا هذا . هو أخي وكان شريكه في مكتب المحاماة . والصحيح أن أقول بضيع كلمات فوق قبره .

كاثرين : (تتجه نحو نباتات الزينة) فوق مردمته .

بن : ماذ؟

كاثرين : مردمته . عندما تحرق جثتك يكون مرمرة لا قبر .

بن : حسناً . سيدفنون شيئاً . ربما يدفون المرمرة .

كاثرين : (تنظر الى الخارج من النافذة الشبيهة بالباب) لا شك في ذلك . دوت لا تكاد تقدر على ترتيب طاولة ، وليس مبرراً توقع ان يكون لها أي ذوق في المأتم . (تعود نحوه قليلاً) تستطيع ان تذرو الرماد على الاقل . إنك لا تدفن الرماد ، وإنما تنعروه . بامكانها ان تنعروه في الخليج (تشير الى الشرفة على اليمين ، ثم تتوقف ببرهة) او في المول . (تظهر رضاها عن نفسها) سيكون ذلك جميلاً . ذكرى لآثاره المدنية الكثيرة .

بن : كاثرين ، اخرسي الان ! أنت تتكلمين عن أخي .

كاثرين : نعم ، انتي افعل بالتأكيد .

بن : هل لك أن تصفي الى هذه دققة . وحاولي ان تخيلي انك لست امراة أخيه .

□ التأبين □

كاثرين : (تنجه نحو غرفة النوم) حسناً . تعال الى هنا حيث استطيع الجلوس . لا احب الوقوف لسماع الخطب ايضاً . (تجسس عند طاولة الزينة) .

بن : (يناديهما) لا ، يا عزيزتي . اجلس هنا . (يلحق بهما) لا استطيع ان القى كلمة تأبين في غرفة النوم .

كاثرين : ولم ؟ انت تتمرن على ملخصات دفاعك في غرفة النوم .

بن : ملخصات الدفاع خصوصية جداً . (يأخذ كرسيها من تحتها تقريراً ويحرجه واضعاً اياه في الردهة خارج الباب) ان تصور هيئة المطهفين معي في غرفة النوم يساعد . اما كلمات التأبين فللعموم . فكري في بروتوس ، فكري في بريكليس . (اثناء ذلك جلست على الكرسي حيث وضعه ، اما هو فتحرك نحو الدرابزين . يدور الان وينظر في ترتيباته) ابني احتاج الى هذه الردهة كلها . (يأخذ الكرسي ثانية ويضعه في نهاية السجادة على يمين المسرح) .

كاثرين : (واقفة بلا كرسي) كم من اشياء تحملتها من اجل سيرتك كخطيب ! اين اجلس ؟

بن : (بطريقة مغربية) هناك .

كاثرين : (تتوقف قليلاً بعد ان اقتربت من الكرسي) بريكليس ! (تدور حول الكرسي وتتجه نحو نباتات الزينة وهي تقول) هل هذا كاف ام اخرج الى الشرفة ؟ لاعطيك مجالاً اكبر . (تشير بيدها كمثال اغريقي) ربما يبدو ذلك اكثر اغريقية .

□ السابن □

بن : لا . ذلك جيد . جيد تماما . ما عليك الا ان تجلس على ذلك الكرسي المريح ذي الحشوة .

كاثرين : (تجلس بعد تعديل وضع الكرسي ليتناسبها) كل شيء على ما يرام يا عزيزي .

بن : (ينظر الى بطاقاته باضطراب مرة ثانية) لن استعمل البطاقات أريد أن أراجمها هنا لمدة دقيقة . (يقرأ ثم يتحرك الى بيت السلم) أظن أن القبر أو الحفرة و ما شاكل سيكون ... (يبحث عن مكان مناسب ، ويختار بيت السلم نفسه) قل هنا ... والجمهور هناك . (يشير بيده بشكل غير واضح نحو يمين بيت السلم) الواقع غوردون هنا . (على رأس السلم) دوت ومارلين والأولاد هنا في المقدمة . (يمشي الى يمين السلم ويضعهم في أماكنهم ثم يعود الى الدرازبين ويوضع بطاقاته في جيب سترته ونظراته في جيب الصدر . ثم يخاطب جمهوره الخيالي بابتهاج تام) حسنا ... تحية أيها الاصدقاء دوت ومارلين طلبتا مني أن اقول بعض كلمات عن سيفسيبي ، وانتم تعلمون أنني لم أكن يوما بالانسان الذي يرفض جمهورا أسمرا . هذا شيء تعلمته من سيفسيبي . عندما كنا صغارا كان من عادته أن يشد وثافي ليسمعني خطاباته . ولذا أظن أنني آخذ بثاري كاملا في النهاية . (يتوقف ويخاطب كاثرين) هل تعتقدين أن ذلك صحيح ؟ لا أريد أن أكون جديا اكثر من اللازم ، ولكنني لا أريد ايضا أن أكون غير متسم بالاحترام والتوقير .

كاثرين : اعتقد أن ما قلته جيد . فهو يعيد الى الذهان ذكريات السادية في الطفولة ، وهي ذكريات نحتفظ كلنا بها .

□ المقابلة □

بن : لا ، جديا .

كاثرين : أعتقد انه جيد .

بن : اتفعلين ؟

كاثرين : نعم ، انه جيد .

بن : حستا . جيد (يضع نظارته ويراجع بطاقاته لمدة وجيزة) .
اللعنـة ، لا أعرف لم أنا مضطرب الاعصاب جدا . (بينما
يضع نظارته وبطاقاته في جيبه) على كل حال ، الموضوع
حول الجمهور الاسير . (يعود الى مخاطبة الجمهور) أريد
ان آخذ من وقتكم بعض دقائق لاتكلم عن سيفسيبي لانسليوت
غريسي الذي كان أخي الأكبر وشريكـي في مكتب المحاماة
وصديقـي العـمر . يمكنـكم القـول ، وأنا هنا أـشتـهد بالـشـاعـر ،
أـنـني أـتـيـت لـادـفـن سـيفـسيـبي لـلـأـؤـبـنـه (١) . (كـاثـرين تـحـنـي
رأـسـهـ لـتـخـفـي وـدـ فـعـلـهـ) فـسيـفـسيـبي لـاـ يـحـتـاج إـلـىـ الشـنـاءـ .
ولـسـت بـحـاجـة لـاقـول لـلنـاسـ الـذـيـنـ كـانـوـاـ اـصـدـقاءـ وـجـيرـانـهـ
طـيلـةـ الـاعـوـامـ الثـمـانـيـ وـالـسـتـيـنـ الـماـضـيـةـ انـ سـيفـسيـبيـ كـانـ عـضـواـ
صـالـحاـ وـبـارـزاـ فـيـ هـذـاـ الـمـجـتمـعـ . فـقـدـ تـخـرـجـ مـنـ كـلـيـةـ الـحـقـوقـ
بـجـامـعـةـ فـلـورـيـداـ عـامـ ١٩٣٩ـ . وـفـيـ ذـلـكـ الـعـامـ تـزـوـجـ مـنـ الـجـمـيـلـةـ
دـوـرـوـثـيـ مـاـكـ عـيـنـيـسـ . ثـمـ اـسـتـقـرـ فـيـ بـلـدـتـهـ مـارـسـاـ لـلـمـحـامـاـةـ .
وـعـنـدـمـاـ نـشـبـتـ الـحـرـبـ خـدـمـ مـدـةـ أـوـبـعـةـ اـعـوـامـ - «ـ أـرـبـعـةـ اـعـوـامـ
وـشـهـرـيـنـ وـاحـدـاـعـشـرـ يـوـمـاـ »ـ كـمـاـ كـانـ يـقـولـ . لـمـ يـحـبـ الـجـيـشـ
كـثـيرـاـ، وـلـكـنـهـ كـانـ ضـابـطاـ جـيـداـ . وـقـدـ نـزـلـ فـيـ غـادـلـكـنـالـ وـأـكـيـنـاـوـاـ
مـعـ لـوـاءـ الـشـاهـ ٢٤٤ـ وـمـنـحـ صـلـيـبـ الـخـدـمـةـ الـمـتـازـةـ تـقـدـيرـاـ
لـشـجـاعـتـهـ فـيـ الـحـرـبـ .

عاد سيفسيبي الى عينزفيل عام ١٩٤٦ واستأنف عمله في المحاماة التي استمر فيها حتى اجبرته صحته على التقاعد منذ ثلاثة اعوام . كان عضوا في الكنيسة البريسبيتارية الاولى ومعلما في مدرسة الاحد واحدا وعشرين عاما ، كما كان حاكماً معظمما سابقا في الاخوية الالكية الوقائية الرحيمة وعضوا في كيوانيس وعضوا في نادي الروتاري ونادي الموس . وكان رئيسا لغرفة التجارة الصغرى وغرفة التجارة ايضا . وكان مرتين ظهيرا في نادي الظهير للتماسيع المقاتلة . وكان اباً وجداً وزوجاً محباً . وكان اخاً . وعندما اقول : كان اخاً لا اعني انه كان أخي فحسب . بل اعني انه كان اخاً بالمعنى المسيحي للكلمة . وكان حافظ أخيه . (توقف وجيز) ثمة مثل سائر في كلية الحقوق يقول ان الطلاب الممتازين يصبحون اساتذة ، والطلاب الجيدين صبحون قضاة ، والطلاب الوسط يحصلون على المال . كان سيفسيبي طالباً اقل من الوسط في كلية الحقوق ، وقد حصل على اصدقاء . لا يعني ذلك انه لم يكن محاميا ناجحا ، فقد كان كذلك ، لكن اينما ذهبت في هذه المقاطعة التقى بانا يذكرون له لكرمه او محمدته قام بها . سأ testimed بالشاعر ثانية : « على وجه الاجمال كان رجلا لن نرى امثاله ثانية » (٢) (يعني رأسه لحظات ثم يتطلع الى كاثرين) تلك هي كلمتي . (يخرج منديله ويمسح شفته العليا) ما رأيك ؟ (ثم يؤكد) بموضوعية ؟

كاثرين : (بعد لحظة تردد) أدهشتني انك لم تمض قدماً وترشحه ليكون قدساً .

□ السابن □

بن : (لا يفهم سخريتها) ليس هناك اي قديسين في الكنيسة البريسبيتارية . الكنيسة الكاثوليكية وحدها فيها قدисون .

كاثرين : ذاك سبب وجيه .

بن : أعتقدين أن الكلمة مناسبة ؟

كاثرين : (تنهض لتبث عن قفازيها على الطاولة في الردهة ، وعندما لا تجدهما هناك تدخل غرفة النوم وتتجه الى طاولة الزينة . وهي في هذا الوقت كلها تحاول تجنب الموضوع) انتي لا اصلح للإجابة عن هذا السؤال . (تأخذ قفازيها) .

بن : انت الوحيدة الموجودة .

كاثرين : (تلبس قفازا وهي مستفرقة في التفكير) نعم اظن ذلك .

بن : (عندما لا تقول شيئاً آخر) اذلك ما عندك كلها ؟ لاشيء على الاطلاق ؟

كاثرين : (تحاول لبس قفازيها وهي مستفرقة في التفكير) لا ، لا .
(تعود الى الردهة) ابني احاول ان ... احاول ان افهم كيف يستطيع رجل مثلك قول هذه الاشياء كلها دون ان ينسكت .
اظنه تدريبك القانوني ، اليه كذلك ؟
(يقفن الان متقابلين تقريرا) .

بن : ليس الامر معقدا . انه أخي .

كاثرين : (محتدة) نعم ، هذا هو الجواب دائمًا ، اليه كذلك ؟

بن : كاث ، لا تدعينا نتخاصم .

□ للتبين □

كاثرين : (ما تزال محتدة جدا) لا ، لاتدعنا . (يبتعد عنها بخطوات واسعة ويتجه نحو السلم ، ويمسك بقبعته وينتظر في أعلى السلم غير راغب في جعل هذا النقاش يستمر . تبدأ بخلع قفازيها) تعال ، اجلس .

بن : اجلس ؟ علينا ان نذهب الى الجنازة .

كاثرين : نعم ، لكن اجلس هنا . اريد ان اتكلم دقيقة .

بن : سوف نتأخر يا عزيزتي .

كاثرين : (تنهي خلع قفازيها وتتحرك بين الباب والدرازين) اجلس يابن . هناك بالضبط . (تشير الى الكرسي) .

بن : سوف نتأخر يا عزيزتي .

كاثرين : (صارمة بهدوء) اجلس يابن . (يمضي نحو الكرسي على مضض ويجلس) جيد .

بن : (وهو يجلس) يا يسوع المسيح !

كاثرين : لا اظن انه سيساعد كثيرا . (تدور وتمشي نحو رأس السلم) ربما يكون مشغولا بتقرير اي نوع من الملائكة سيجعل من سيفسي . (تقف الان حيث كان يقف ، وتواجهه) ابني ارى ما تعنيه بشأن الردهة .

بن : ماذا ؟

كاثرين : انها مكان افضل للتأبين .

بن : (يثبت قائما ويتحرك نحوها الى وسط المسرح) كاثرين ، سوف نتأخر . علينا ان نأخذ فريدي ونام والاولاد معنا .

كاثرين : (توقفه) طالما نحن هنا في ردهة بيتنا العلوية ، وقبسيسي
هناك (تشير بيدها) والواعظ غوردون هناك ودود ومارلين
هناك ... سألقي كلمة تابين صفيرة . (يجلس بن ثانية
باستسلام بعد أن رأى أنها لن تتزحزح) كان سيفسيبي غريسي
ابن حرام لانفع قيه . معذرة أيها الواعظ ، لكنها الحقيقة
اعتقد أنه ربما كان لها أيضا ، غير أنني لا استطيع البرهان
على هذا . لكن ذلك لا يشكل فرقا كبيرا على وجه الاجمال .
فهذه المدينة تفص باللصوص وأولاد الحرام ، معذرة مرة
أخرى ، أيها الواعظ ، لكنني أعتقد أنه ربما تكون أنت واحدا
منهم أيضا . المشكلة ، مشكلتي ، أنني متزوجة من رجل
محترم . وهو ليس الوحيد المتصف بذلك بأية حال . ليس
متميزا ، بل محترما فحسب . لا يمكن لومي بسبب هذا .
فكيف كان لي أن أعرف . كان محاميا ، قد ربيت على الاعتقاد
أن المحامين جميعا محتالون ، حتى أنه كان ذا نظرة شيطانية
حينذاك ، لكنها كانت سطحية . أنا لا أقصد أنه ظاهر . فهو
ليس كذلك . أنه معتد بنفسه ، مفرور ، أناني ، مختال .
وسخيف ، لكنه محترم .

هنا أعود إلى سيفسيبي . لم أكن لبابلي لو كان عديم
النفع ومحاميا ذئب المستوى . غير أنه كان يحب اذلال الناس
كان يتمتع بجعلهم مفقلين . لم تكن خطيئة كبيرة . فربما لم
يكن معظم الناس يلاحظون هذه الصفة فيه . ولكنك تفعل
عندما تكون أنت المففل أو زوج المففل . كنت أفعل . (تبدأ
بالاحتداد جدا بشأن سيفسيبي وتتوقف قليلا) لا أعرف يابن

ان كانت اكثرا من نبرة صوته . فعلا . اليس ذلك حماقا ؟
ان تكره إنسانا بسبب نبرة صوته . حسنا . كان الامر اكثرا
من ذلك . كانت نبرة صوته جبلا حول عنقك . كلما سحب ،
كنت تقفز .

ثمة قصة معينة . (سيكون قوله هذا صعبا) هي واحدة من قصص سيفسيبي الفكاهية التي يحبها الجميع . حدثت هذه منذ عشرة أعوام تقريبا ، كما اظن . كنت انتظرك في مكتبك وغفوت على الاريبة الطويلة . انت تعرف كيف وضعت الاريبة في الفجوة بحيث لا تستطيع ان تراها . ثم استيقظت وسمعت سيفسيبي يتحدث على الهاتف في مكتبه . كان الباب مفتوحا وكان يتكلم مع شخص عن انك سترشح لتكون قاضيا . كان ذلك عندما كنت تفكير بالترشيح . لا اعرف مع من كان يتكلم ، ولكن ايها كان هذا الشخص فلا بد انه قال إنك ستنتخب ؟ إذ قال سيفسيبي ردا على ذلك ، انا اذكر الكلمات ذاتها ، قال : « لا تقلق بشأن بن إنسه في جيبي » . ثم ضحك وتتابع كلامه (أصبحت الان غير قادرة على حبس دموعها الا بصعوبة . وتأتي لحظة لا تجد فيها ما تقوله) .

بن : حسنا ... كان بذدي اللسان دائما .

كاثيرين : هل ذلك كل ما تستطيع قوله ؟

بن : (ينهض غاضبا) هل نظرت في جيبي لترى إن كان هناك ؟
كاثيرين : (غاضبة مثله واكثر) اوه ، يا بن غريسي ، لا يهمني ما قاله .
يهمني ما تقوله انت . يهمني ما تفكير انت . أريدك ميتا ،
فهمت ؟ ملعونة انا إن كنت اسمح له بالبقاء في بيتي وهو
ميت .

بن : عم تتكلمين بحق الجحيم ؟

كاثرين : أريدك أن تحتفظ به حيا . اوه ، لا يهمني ما تقوله بعد ظهر هذا اليوم . امض قدما ، اكذب ، اختلق تخيل . لكن لا تكذب على نفسك . لقد انتظرت طويلا لآخر يسيغبني من هذا البيت ولن اتحمله حيا في أوهامك عنه كشخص طيب .

(صمت . يمضي بن بعيدا عنها مارا بجوار الكرسي . تتحرك نحو الطاولة) ذلك كل ما أريد قوله . دعنا نذهب الى جنازته . (تأخذ منديلا ورقينا من حقيبتها اليابانية التي ما تزال على الطاولة وتمسح دموعها .)

بن : (يفاجأ قليلا ، بعد هنا المشهد كله) أنت ذاهبة ؟

كاثرين : طبعا ، أنا ذاهبة . لا بد من وجود شخص ليمنع دوت من الوقوع في القبر .

بن : إنه أخي يا كاثرين . لن اذهب الى هناك وأقول شيئا شيئا عنه .

كاثرين : لا أسألك أن تقول شيئا شيئا . (تلبس قفازيها) .

بن : نعم . سوف ... ربما ستحدث عما فعل ... (يتوجه نحوها مستعطفا) ابني شخص وفي يا كيتي .

كاثرين : (متأثرة) نعم ، أنت وفي . (تقبله قبلة خفيفة) .

بن : (بصعوبة) بحق الجحيم دعينا نذهب .

كاثرين : (تلبس قبعتها) حسنا .

بن : (يدأ باللهاق بها ، ويخرج بطاقة من جيبه ويتوقف)
 لا أحتاج الى هذه الاشياء الملعونة . اعرف ما قام به من أعمال
 (يرميها على الطاولة ويلحق بكثيرين الى راس السلم . يرفع
 يدها المقطة بالقفاز ويقبلها بمحبة)

كاثرين : الافضل ان نسرع ولاأ سنصل متأخرين .

بن : نعم ... حسنا . لنذهب .

(يلبس قبعته التي كان يحملها انوقت كله ويأخذ ذراعها
 ويتجمدان في وضعية كما لو كانوا سيهبطان السلم .)
 (الستارة)
 (النهاية)



الحواشي :

- (1) انظر ويليام شكسبير ، يوليوس قيصر (III : ٢ : ٧٤) . (المترجم)
- (2) انظر ويليام شكسبير ، هاملت (I : ٢ : ١٨٧ - ١٨٨) . (المترجم)

المصدر :

James G. Richardson, « Eulogy », in The Best Short Plays 1985, edited by Rsmon Delgado (Radnor, Penn. : Chilton Book Company, 1985), PP. 231-43.

المرصد الأدبي

في ظلهن السبحة الجبرية

إعداد: أميرة عرفات

بانوراما الشعر الروسي

عرض: وليد مشوح

فِي خَلْدَةِ الْكَبْرَى لِلْجَرِيَّةِ

• إعداد: أميرة عرفات

همنگوای فی کویا:

كتاب يقع في ٥٤ صفحة وثمانين صورة أصدرته دار « ليلي ستيفارت »
والكتاب من تاليف نوبرتو فوينتيس ، وكتب له مقدمته الروائي الشهير جابريل
جاريسيما ماركيز الذي فاز بجائزة نوبل .

وتعد أهمية هذا الكتاب إلى أنه يعتبر ثروة من المادة الجديدة عن حياة وأعمال هيمنجواي .. سرد لاثنتين وعشرين سنة هي تلك الفترة التي اتخد فيها هيمنجواي من كوبا موطننا .. هنا ، الشخصيات الابية التي نبغت في روايات هيمنجواي يصادفها القارئ من خلال هذا الكتاب الجديد شخصيات حقيقة عاشت في هذا المكان وتعرف إليها هيمنجواي ، وشاركتها جانباً من حياتها ، أو بمعنى آخر يعتبر الكتاب محاولة للامساك بالتفاصيل الدقيقة لحياة وأعمال رجل ثائر وتأثيرت أعماله بكلوبها وبالناس فيها ، والمؤلف في هذا يقترب اقترباً حسيناً من الظروف التي أحاطت بحياة هذا الكتاب .

ويكشف الكتاب عن أسرار جديدة لها أهميتها عن همنجواي ربما تداعى لأول مرة بعد وفاته ، ساعد المؤلف على الإطلاع عليها ان الحكومة الكوبية منحته - وحده - كل الخطابات والمذكرات والخطوطات والصور التي تم اكتشافها في منزل هيمنجواي في كوبا (فينكا فيجيا) بعد وفاته .

وينشر المؤلف كل هذه الوثائق وصورها في قسم خاص من الكتاب يقع في مائة صفحة ومن بينها ستة عشر خطاباً غرامياً من تلك الخطابات التي كان هيمنجواي يكتبها إلى مارس وبليز زوجته الرابعة والأخيرة.

وقد اعتمد المؤلف كذلك في جمع مادته على أصدقاء هيمنجواي الذين ما زالوا أحياء : من بينهم طبيبه الخاص ، وطاقم قارب الصيد الذي يستخدمه هيمنجواي وأصدقاؤه المقربون واجرى معهم حواراً يعيد تبصراً خاصاً الى سيرة هيمنجواي ، بكل تفاصيلها اليومية .. صيد دائم .. ومرح خرافي ، وعمل دائم شاق ، وقليل من الراحة .

* * *

- معركة ضد القمر :

صدرت في فرنسا مؤخراً الترجمة الفرنسية لرواية / معركة ضد القمر / للكاتب مجید طوبیا في سلسلة « الأداب العربية » التي تصدرها دار نشر « ج. س. لات ». وهذه رابع رواية ترجمتها عن اللغة العربية هذه المجموعة التي بدأها بموجب اتفاق بين « لات » ومعهد العالم العربي في باريس بهدف التعريف بالادب العربي في فرنسا . وقد أصدرت نفس المجموعة خلال عام ١٩٨٥ الجزء الاول من ثلاثة الكاتب المصري نجيب محفوظ « بين القصرين » أما الجزءان الآخران فسيصدران في وقت لاحق ورواية « صوت النجر » للكاتب العراقي فؤاد التكرلي و « حكاية زهرة » للكاتبة اللبنانيّة حنان الشيش .

ويحتوي كتاب مجید طوبیا « معركة ضد القمر » بالإضافة الى الرواية التي تحمل نفس العنوان ٩٠ صفحة على ثلاث قصص قصيرة .

وتصف قصص مجید طوبیا الذي ولد في صعيد مصر عام ١٩٣٨ حياة الطبقات الشعبية في مصر بعاداتها ومقناداتها من خلال قصة حب منمرة بين رجل وامرأة وكفاحهما ضد القوى المعادية للطبيعة .

والادب العربي غير معروف في فرنسا حيث لا تصل سوى نماذج قليلة منه . وكانت دار نشر « سندباد » من بين اولى دور النشر التي ابدت اهتماماً بالادب العربي . ومنذ نهاية السبعينيات ترجمت رواية « عمر العجرات » للكاتب نجيب محفوظ و « موسم الهجرة الى الشمال » للكاتب السوداني الطيب صالح .

واقتنت بذلك دور نشر آخر فاصدرت دار نشر « سوى » عام ١٩٨٥ ترجمة لرواية « الزيني برکات » للكاتب جمال الفيلاني .

* * *

العودة قبل ان يحل الليل :

كتاب بعنوان «العودة»، قبل ان يحل الليل، صدر في امريكا مؤخرا عن دار هوفتون ميفلين للنشر ويقع في ٢٤٢ صفحة اثار ضجة هائلة في الاوساط الادبية في امريكا كما اثارت موجة من السخط بسبب ما يستبيحه بعض الناس لانفسهم من اذاعة بعض الاسرار الخاصة لكاتب من الكتاب بعد وفاته او نشر اثر من آثاره الادبية التي ربما لم يكن يرضي عنها او يرى أنها تسيء اليه.

والقضية مثارة دائمة .. تزداد وطأتها كلما صدر كتاب جديد يحمل بعض الذكريات الخاصة عن كتب مات حديثا او قد يمها خاصة ولن الامر يرمته لا يخلو من غرض مادي او تجاري طالما ان النشر يبحث دائما عن الآثار التي تروج بضاعته والكاتب يبحث عن الطريف والمغريب قبل اي شيء ربما يبحث عن الانتشار والشهرة على اكتاف كاتب رحل ولم يحسب لذلك حسابا او يحتقر له .. والذى لا شك فيه ان الحصول على وثائق قديمة لمشاهير الكتاب ونشرها يسيء الى صاحبها خاصة اذا كانت تعود الى ايام نشأة الباكر .. كما ان نشر الرسائل الخاصة - او بعضها - قد يسيء الى اخلاق وسلوك صاحبها او يفتح مجالا من حياته ينال من صورته وكذلك تترك رواية الذكريات عن مشاهير الكتاب الراحلين ابوابا واسعة للادعاء او الافتراض فمن يكتب او ينفي ..

الكتاب الذي جدد طرح هذه المشكلات (العودة قبل ان يحل الليل) كتبته سوزان شيفر عن والدها بعد وفاته بعامين وقصمتته ذكرياتها مع ابيها التي تحمل الكثير من المفاجآت لمحبيه وقارئيه اما جون شيفر نفسه فقد كان رجلا جذابا وهدانا من هواة الكريكيت يشبه الى حد كبير الممثل الامريكي ديفيد واين .. وبرغم مرحلة وسعة صدره فان تعابيره غريبة كانت تعلو وجهه دائما وتعود الى عدم قدرته الفيزيائية على الضحك فان صادفه في يوم شيء طريف فرقع بكلمات او بترجمات للصوت او الصفير وهي عادات كانت تنقل الى مرافقه عدوى العصبية لينخرط في صحبك هيستري ..

هذا ما يقوله عنه والتر كليموس في عرضه لكتاب سوزان شيفر (وعلى قدر ما احببته واقربت منه اكتشفت من ابنته سوزان وهي تروي ذكرياتها عنه ومهما انتي لم اكن اعرف الرجل) .. ومن ثم نشر مقالة بعنوان : (شيفر كما لم يعرفه احد) وملا يعرفه احد تقوله سوزان شيفر عن ابيها . ان تلك النزعة الاستقراطية التي تبدلت في كتاباته هي

خرافة وادعاء وان زواجه لم يكن سعيدا جانبه التوفيق واهم من ذلك كله انه كان شاذة شنودزا جنسيا الى حد بعيد بسبب فشله في الزواج !

تقول سوزان شيفر (ما كان لي ان اشرع في كتابة هذا الكتاب لو اتيت كنت اعلم الى اين ينتهي الامر به وبينما وقد فرغت منه فقد عرفت اببي كما لم اكن اعرفه حبا) ..

لكن كاتب المقال والتر كليمونز « شيفر كما لا يعرفه احد » والذي نشره في نيويورك بدافع من موجة النقد الحاد الذي اثاره عرض سابق لكتاب في نفس المجلة (نيويورك) قائلا انه كتاب شجاع يكشف عن جوانب هامة من حياة اديب امريكي كبير وقد اكده سوزان شيفر في كتابها عن ابيها على اهتمامه المفرط بمظهره فقد كانت الملابس تشغل جانبا كبيرا من اهتمامه وفي ايامه الاخيرة بدأ يهتم بشكل متغير بتطوير نمط ارستقراطي من اللباس ان دل على شيء فانما يدل على غرور الرجل وافراطه في التجميل .. لم يكن يحب ان يفسبط وهو يتطلع في مرآة ، وفي نفس الوقت يرى ان الرجل لا ينبغي ان يهتم بشعره مثلا او بملابسها ومع ذلك لابد للرجل ان يبدو مهيبا وتقول سوزان شيفر (وهذا موقف ينطوي على اذدواجية في السلوك والرأي يعكس فوضى وتشویش الكاره عن التصرف الذكوري السليم .. وهي بذلك ترد سلوكه الشاذ جنسيا الى اجهادات فرويدية . الغريب ان كاتب المقال يعلن اعجابه بها .

وعن نزعة شيفر الارستقراطية تقول الاخت انها ادعاء يخفي به وضاعة اصله فاسمه يحمل ذلك الابحاء بأنه سليل اسرة انجليزية ميسورة ولكن واقع الامر ان اباها من المعدمين وامه من البائعات في محلات الهدايا لكن الامر الخطير حقا ان الاخت لا تفسر ذلك الادعاء الارستقراطي على انه نوع من التوازن النفسي وانما ترده الى اجهادات اخرى في تفسير اعمال ابيها وتحليلها فتقول ان هذا قد انعكس على نتاجه فكتاباته قد اعتمدت على تركيز شديد على ما يمكن ان ترى او تسمع او تشم او تلمس .. لقد رکز على سطح الحياة ولم لمسها لا على العواطف والدلواف الكامنة فيها والجياشة بها . ان اعمال ابها تصف الطريقة التي يحيا بها الناس .. والتي كان يحيا بها ايضا) .

وتقول سوزان شيفر ان اباها لم يكن يرثب في ان يعرف احد شيئا عن عذابات شنودزا ومن ثم فقد قرر ومنذ السبعينات ان يفرق نفسه في الشراب حتى الموت ولكنه عاد ينتصر على نفسه في بداية السبعينات وعاش حتى رأى قصصه تحوز جائزة البوليتزر في عام ١٩٨٥ م ولكن هذه الشهرة - كما تقول - قد دفعته الى مزيد من الغرور والادعاء !

□ في ظلال الكتب الجديدة □

والحق ان شيفر من كتاب الرواية الامريكيين البارزين يأتي مباشرة بعد سكوت فيتزجيرالد بتفرده في ابداع عالم رقيق وجميل والحق ايضا ان اخاه الاكبر (فريد) يقول (لا احد لا احد اطلاقا استطاع ان يشاركه حياته . .) التي ظلت مليئة بالاسرار والغموض والغريب ان الاخ الاكبر (فريد) كان يقول هذا تحديا لسوزان فهل ترى قد استطاعت الابنة ان تعرف عن ابيها ما لم يعرفه احد ؟

* * *

بعد قليل .. يحل نفس اليوم :

اصدرت دار « ويناج » الباريسية كتابا للمؤلف بعنوان « بعد قليل .. يحل نفس اليوم ». والرواية تحكي قصة غرامية قصيرة الاجل حيث يجري كل شيء ولا يحدث اي شيء .

وقد ادت المؤلفة بتصوير شخصيات الرواية من نافذة شقتها .. ويشاهد القارئ ملامح معاناتها وسعادتها وحياتها البسيطة العادلة .

تعتبر جراس ساحرة وفنانة غير عادية في قدراتها على الجمبع بين غرابة الحياة وقوتها ، والجانب الفكاهي والمؤثر في الوجود الانساني . تأخذ روايات الكاتبة اشكال القصص الفلسفية . بيد ان هذه الروايات لا تشتمل على اية خلاصة معينة . فالمؤلفة تركز على مهمة البحث عن المعانى العميقة لسلوك الشخصيات واقوالها وسعادتها او تعاستها .

* * *

الشارب :

ابتداء من مشاهير الكتاب والمنتحرين امثال « اراجون » و « دنابوكوف » و « الورديرون ») وانتهاء ب « اوسكار وايلدو جان كوكتو » وعرف الكذب موجود في الادب .. ويعد هذا الغرف لعبة وتمرينا ميتافيزيقيا يعتمدان على قانون حساب قديم : بما ان المظاهر تعتبر خداعا وكذلك كثرة استخدام الكلمات ، فإنه من الممكن اظهار الحق عن طريق الاكتار من الخداع !! .

وعلى الرغم من ان امانوويل كارير لم يتجاوز الثلاثين من عمره ولم يؤلف سوى ثلاث روايات ، الا انه قد اصبح خبيرا في فن « الكذب ». فقد تضمنت كتبه ولها شديدا بالخدمة والتمويل والراوغة ، فكان القارئ يقع دائمًا في الفخ الذي نصبه له المؤلف ، بيد أن الحقائق تنهى كلما توسعنا في قراءة الرواية . وتدوب المناعات كالثلج في الصحراء . وقد استطاع المؤلف في كتابه « الشارب » أن يتخلص من كافة الزينة « الباروكية » والقناعات الغريبة ..

ان كذب الكاتب مكشوف مثلما الحق الخارج من البتر .. والرواية التي نحن بصددها تحمل عنوان « الشارب » وتتلخص في ان رجلا قرر حلق شاربه الرائع العظيم . عن طريق الهزل والاستفزاز ، وبعد اقدامه على هذا العمل ، لم ينتبه كل من زوجته واصدقائه الى التغيير الذي حدث .

واما هذا التجاهل من قبل الزوجة والاصدقاء يقرر التحدي (بطل الرواية) للذهاب الى كل مكان بحثا عن الهوية التي فقدها مهما كلفه هذا السفر من جهد ومال . في هذه الرواية يتميز امانوويل بالشدة والجفوة والجفاف ايضا . فقد تخلص من كل معاني الرقة والحنان والانفعالات والشعور الانساني ولا تعتبر رواية « الشارب » رواية نفسية او تاريخية . وليس غرابة او اجتماعية وانما هي كذب خالص ونقي ، والغريب ان هذا الكذب رائج حتى انه اكتسب وجہ الحقيقة والحق ..

ان عدة كلمات قليلة نقية وشفافة مجردة من سلطتها قادرة على صنع الاعمال الادبية الكبيرة .. وبهذا استطاع هذا المؤلف المخادع بكتابته المخادعة ان ينبع في خلق عمل ادبى رائع فذ وفريد !

* * *

عودة اليمين :

صدر مؤخرًا في فرنسا كتابات عن تاريخ اليمين واليسار هناك ، وذلك عقب الانتخابات التشريعية الفرنسية الأخيرة والتي اسفرت عن فوز الائتلاف اليميني بالأغلبية في الجمعية الوطنية الفرنسية . وبهذا الفوز ظهرت كلمة جديدة في القاموس السياسي الفرنسي باسم « التعايش » Cohabitstion وقد تم خوض التعايش عن تولي رئيس وزراء يميني رئاسة الحكومة تحت رئيس جمهورية اشتراكي .

ويول « فرانسوا بوريكو » عالم الاجتماع الفرنسي الشهير ومؤلف الكتاب الاول الذي يحمل عنوان « عودة اليمين » يقول : ان فرنسا تتطلع ان تكون محكومة من الاحزاب الوسط مفضلة الحل الوسط ومحاولة تجاوز الخلافات الحادة التي تعرّض مصلحة الوطن العليا للخطر . ويشير المؤلف ان فرنسا قد اختارت تلطيف المناقشة حول اليمين واليسار ودعوة الحكومة الجديدة الى سلوك طريق الحكم .

وأدانت البلاد ظهرها ولو بصورة مؤقتة .. للسياسيين الذين تقمصوا ثوب احزاب الوسط وابتدا الرغبة في العودة الى نظام الاقتراع الخاص بالأغلبية المطلقة . وأوضاع السيد بوريكو : ان عددا متزايدا من الرأي العام الفرنسي لم يعد يجد الحلول الوسط ولا الانتقادات اللاذعة بل يفضل عملية التناوب في الحكم بين الاحزاب على طريقة الانجلوساكسونية .

واما مؤلف الكتاب الثاني « جيل مارتييه » والذي يحمل عنوان « كاستندر والفتنة » خمسون عاما من تاريخ فرنسا ، فقد حاول في كتابه تقديم شهادة لفهم ماضي اليسار في فرنسا والوضع المتدهور الذي وصل اليه في الوقت الحاضر .

هذا ويقع الكتاب الاول : « عودة اليمين » في ٢٨ صفحه . وقام دار « كالمان » الباريسية باصداره واما الكتاب الثاني : كاستندر والقتلة ، فيقع في ٢٢ صفحه وهو صادر عن دار « جراست » .

* * *

الانسان ومحیطہ المعاش :

عن دار « اوبيير » الفرنسية .. صدر مؤخرا كتاب جديد للمؤلفة : « جیتر بلاباتکو » .. بعنوان : « الانسان ومحیطہ المعاش » .

الكتاب يدور حول احد اشكالیات الفن والابداع التاريخية الموجلة في القدم .. وهي ما مدى علاقة النص بواقع المؤلف ومحیطہ المعاش .

الكتاب يقع في ٢٥٠ صفحه من الحجم الكبير ويمتاز بقوة وسلامة التحليل وعلميته .. وكذلك دقة المصطلحات المستخدمة في الدراسة .

* * *

بانوراما الشعر الروسي

• عرض: وليد مشوح

لا نرى بأساً أن نقدم بادئ ذي بدء كلمة المستعربة السوفيتية الدكتورة فاليريا كريبيتشنكو من معهد الاستشراق السوفيتي بمؤلف الدكتور أيمن أبو الشعر المرسوم بـ «الشعر السوفيتي (الروسي)» من عام ١٩٨٠ إلى عام ١٩٠٠ وذلك باعتباره جزءاً من التقييم الذي خصت فيه الاستاذة المذكورة المؤلف، كون التقييم شهادة، والشهادة من أخصائي بالمواضعة جواز سفر لها لعبور ثقة القارئ بما بين يديه من عمل ينفعه إلى أربع شعوب يحتاجها الدارس عندما يريد ملامة متكاملة عن أدب ما من أداب الشعوب الأخرى:

قالت الدكتورة كريبيتشنكو في المؤلف: «... من الصعوبة بمكان تحديد قيمة هذا العمل الذي قدمه الدكتور أيمن أبو الشعر، وهكذا يمكن القارئ العربي من الاطلاع على بانورامية متقدمة للشعر الروسي السوفيياتي في القرن العشرين؟ عبر مراجعة أكاديمية شاملة ومكثفة. وإن يتعرف على ممثليه العظام من أمثال: بلوك، بيذني، يسيينين، ماياكوفסקי، باستراناك، تفارادوفسكي سيمونوف، فوزنيزنسكي، يفتوشينكو، وأخرين. وقد وفق المؤلف - المترجم باختيار النماذج التي تمثل أسلوب الشعراء المختارين من خلال نسبة وسطية تتراوح بين (٢٠٠ - ١٥٠) سطراً شعرياً وتصل أحياناً إلى (٤٠٠ - ٥٠٠) أو أكثر للشاعر الواحد، بحيث كانت بالفعل من أفضل النتاجات التي

□ بانوراما الشعر الروسي □

تمثل الرصيد الذهبي للشعر الروسي السوفييتي .. وقد أرفقت هذه الترجمات بلمحات بيografية وتقديرات فنية قصيرة وموسعة أحياناً بحيث تعطي القارئ العربي استيعاب الإبعاد والصور المتباينة عن عالم المبدعين الروس الشعري .

وتزداد أهمية هذا العمل كونه يترجم اختارات عن الأصل مباشرة من اللغة الأم ، وكونه مقدماً بصياغة تحافظ إلى حد كبير على المستوى اللغوي ، والروح الشعرية ، والتوجه التصويري الامر الذي لا يتأتى إلا لشاعر . وقد قيس لهذا العمل الشاعر أيمن أبو الشعر الذي يتقن اللقين العربية والروسية، ان اصدار الانطولوجيا الشعرية السوفيتية باللغة العربية ، خطوة هامة جداً على طريق التقارب الثقافي ، وتوطيد التفاهم المتبادل بين «الشعوب» العربية والسوفيتية .

كلمة المؤلف حول دوافع تناول هذه الموضوعة بالذات : (١)

« بعيون من سارى أنا هذا الوجود ؟

بعيون أهلي ، أصدقائي

أم بعين الوحش والأشجار

أحدائق الطيور ..

بشفاه من أدنو لالتقط الندى عن ورقة سقطت على الجسر ؟

بذراع من ساعانق العالم هذا الصعيف الهش ؟

صوتي يضيع في رجع أصوات الحقول والفالب ، أو صوت المطر -

ما بين أصوات العواصف والليلالي .

قولوا أذن لي من أنا ؟

في أي شيء سوف أدرك من أنا ؟

وكيف أجيب على الرنين بكل أصوات الطبيعة في الدنيا ؟

/ شعر نيكا توربيينا / *

* * *

بلى كلنا زائلون ، وإن لن نزول باعماقنا
— وهذه الحقيقة أكبر رعباً لدى ، من الوهم شيء بغير وجود —
وفي ساعة آتية ، سأمضي كما سوف يمضي هنا الآخرون
وذكر أي ممحي بخطو السنين المديدة ، بخطو السنين الشيبة
ستُفتنى بهذى العوالم تحت القمر
وما العمر إلا برهة فانطفاءٌ
كوكب الأرض يدور .. بهذا الفضاء يعيش البشر
ويفنى البشر
ولكن هذا الوجود يظل موالد عبر السديم
وفي الدرب لن ينمحى
نحو أفق الشروق ، واجيال نسل جديد —
على الأرض تبقى تداعي ، وتمضي لتسليم هذى الحياة
إلى من يتتابع
إلى من يتتابع .

شعر « يوري اندربيوف » (*)

استهل الكاتب دراسته بهاتين القصيدتين ، لاصغر شاعرة في الاتحاد السوفييتي ،
ولاهم شخصية هناك . ليصل الى مدى حب الشعوب السوفيتية للادب عموماً ، وللشعر
على وجه التحديد .. ثم بدأ تبريره لتناوله موضوعة دراسته ، هذه التي بين ايدينا
بقوله : « ... وقد ساعدتني ظروف انفهاسي في الاوساط الادبية السوفيتية خلال
السنوات النصرمة أن أغایش عن قرب عوالم الادباء والشعراء العالميين منهم ، والذين
ما زالوا في بداية الطريق ، بحيث تكونت لدى فكرة عامة استنبطها عن واقع الحركة
الادبية ، وليس من الاعلام او الدعاية السوفيتية ، وتأتي الانطولوجيا الشعرية السوفيتية
كخطوة اولى لنقل أهم ملامح تجربة الشعوب السوفياتية في المجال الشعري والذي
يعتبر رافداً أساسياً من روافد عطاءاته الابداعية .

□ بانوراما الشعر الروسي □

ولعل من بين الدوافع التي حفزتنا لهذا العمل ملاحقتنا من اقتصار الترجم الشعري في الساحة الأدبية العربية على الشعر الأوروبي والأمريكي وحتى لشعوب الشرق الأقصى ، ورغم أن دور النشر قد بدأ تدارك هذا الامر الا انه يظل دون الحدود المطلوبة ... وما لا شك فيه ان هذه الترجمات مفيدة ، الا ان الفائدة ستكون اغنى وأكثر موضوعية حين تقدم ايضا تجربة بلد الاشتراكية الاول في المجال الشعري ذاك ان جيل السبعينات والسبعينات حتى في الاوساط التقديمية قد تأثر بهذا الشكل او ذاك بمعطيات هذه الترجمات ، والتي تمثل في غالبيها مدارس أدبية او اتجاهات تقع على طرف نقيف من التجربة السوفياتية (الواقعية الاشتراكية) ووصل الامر الى جعل الترجمات من الشعر الغربي مثلا يحتذى ومتىسا للمعاصرة بل (الثورية) ...

وأضاف الكاتب الى الامثليات ؛ أهمية موقع الاتحاد السوفيتي من حيث المساعدة في تعميق هذا العمل .

وعن أهم مميزات حركة الشعر هناك ، هو ذلك التفاعل الجماهيري غير العادي وهذه الحساسية الراقية في تقبل الشعر .

ووصل الدارس الى ملاحظة هامة تقول : بتعالش الاساليب الادبية ، فلا حرب معلنة او مبطنة بين قديم وجديد ، بين شعر نشري وشعر متفاني ، وانما وجهات نظر وآراء تتجاوز جماهير مع هذا ، واخرى مع ذاك ، ولعل مرد ذلك الى ان مثل هذه المعارك قد استنفذتها العشرينات ، وكذلك المراحل التجريبية قبيل الثورة (اكتوبر) وما بعدها ... يضاف الى كل ذلك ؛ ان الدخول الى سليم الامسيات الشعرية يتم بشراء بدلقات مخصصة - والتي سرعان ما تنفذ - .. وان الاقبال على المعارض الفنية والامسيات الموسيقية والمسارح يكاد يشكل معضلة حقيقة ، رغم مئات الصالات المخصصة لذلك .

لكل هذه الموجبات أقدم الشعر على مغامرة دراسة البحث الذي بين ايدينا) الشعر السوفييتي « الروسي » ١٩٠٠ - ١٩٨٠ .

□ البدايات : (إجمال) :

بدأ الكاتب حديثه عن دينامية المجتمع الروسي حيث كان الشعر وليد دينامية المجتمع، منذ نهوضه الثوري ، مرودا بتبني دعائم النظرية ، انتهاء بنجاح الثورة الاجتماعية واستقرارها في قمم عطاءاتها ، وانصراف الفرد الى الابداع كل في مجاله .

وفي مجال النهضة الثقافية يلمع اسم (لومونوسوف) الذي يساهم مساهمة فعالة - نتاجاً وتنظيراً - في تجديد الاسلوب الشعري حيث يمكن اعتباره العماد الرئيس في تكريس الاتجاه الكلاسيكي ، والذي تناهى كرد فعل على الاشكال المتهالكة للعصور الوسطى المليئة بالخرافة والمعبة بالطابع الكنسي .

ويخطو الشعر خطوات واسعة على يد (كaramzin) الذي يوسع من المدى الوجداني ويحاول سبر العالم الداخلي للانسان .. ويتبع (ديرجافين) عملية التطوير اذ يقدم محاولات جدية لتطوير الفن الشعري من خلال سعيه لازالة المفارقات في المستويات التعبيرية ، عاكساً أجواء التنويرية عموماً (المحاولة الديرجافية في فواتح القرن التاسع عشر) .

وتحدث ثورة ١٨٢٥ (الديسامبريون) وتفجر العواطف المكتوبة ، حيث تبدى في توجهين رومانتيكيين : الاول (توجه انطوائي) يعتمد على تصوير آلام النفس الانسانية وجرائمها متخذنا من الطابع الخيالي جسراً له ، ومن ابرز ممثليه (جوكوفسكي) الذي عبر عن مرحلة الارهاص عن طريق الصورة الشفيفية ، وغالباً ما اتكاً على معطيات الطبيعة والبحر في عكس هواجسه تلك .

والثاني (توجه صدامي) يواجه يدعو للثورة والحرية والنهوض لصنع الحياة الجديدة ، ومن ابرز ممثليه (ريليف) وهو من المشاركون الفاعلين بثورة عام ١٨٢٥ ، وكان يوجه قصائده مباشرة للشعب ، محضراً اياه على الثورة ، عارضاً مخازي السلطة وفضائح السلطات الحاكمة .

وتشير اغصان الرومانسية ثمرات الواقعية ، ويشرب المذهب هذا ، ويقدو سنديانة مستقلة بظهوره (بوشكين) الذي يعتبر وليد الارهاص الفكري العام في روسيا ، وجدر العمق المؤغل ليس للشعر الروسي فحسب بل ولنشر أيضاً ، حيث تجاوز هذا الشاعر الفد كل من سبقه ليس في النموذج الادبي فحسب بل وفي تطوير اللغة الشعرية ، حيث لم يكتف بوشكين بالمزج بين المستويات اللغوية وانما تجاوزها الى التعبير الامثل عن مختلف طبقات الشعب ، مراعياً روحيتها ، مفتتحاً ابواب مدرسة جديدة ، مختطاً مذهب الواقعية.

ويبدو ان العصر يولد اكثر من عملاق ، فقد ظهر الى جانب بوشكين ، الشاعر الشاب « ليرمنتوف » الذي يكرس مزج الواقعية بالرومانسية .

□ بانوراما الشعر الروسي □

ولم تكن الحركة الشعرية لتنمو داخل الفراغ فقط ، بل احتضنتها حركة نقدية لا تقل أهمية عن ابداعاتها وعطاؤتها ، حيث لعب النقاد الديمقراطيون دوراً بارزاً في انعاش ملامح الادب لهذه المرحلة باتجاه الحس الشعري الثوري ، وفلسفة الواقعية ، وتسويغها وتقريبها الى اذهان الطبقات الشعبية ب مختلف مستوياتها ، وبذا اعتبر (بلينسكي) رائد النقد الأدبي لهذه المرحلة ، حيث اكد على تخلق الفن خصوصاً عبر التصوير مع التنويع بالقيمة الجمالية للشكل ، ورثى على ان الوسيلة لا المضمون هي المقياس الاكبر للتقييم الفني . ولم تترك الريادة المفردة لـ / بلينسكي / بل سانده بمثل هذه المفاهيم الناقد الغذ (تشيرنيفيسكي) .

وفي اواسط القرن التاسع عشر تعمق المفاهيم الواقعية الشعرية وتتوسيع توجهاتها اكثر فاكثر على يدي الشاعر (نيكراسوف) الذي يجمع ايضاً بين الواقعية والرومانтикаية معبراً عن روح الشعب منافحاً عن قضاياه المصرية .

وتحل نهايات القرن التاسع عشر ، وتنامي الاتجاهات الفلسفية المتأثرة بالقرب وتنكسر ملامح مرحلة / الانحطاط / فتعبر القصائد عن تازم واضح خاصة في الشكل الملحمي المتأثر بالفلسفة المثالية ، كما تظهر انواع ابداعية ذات اسقاطات تاريخية تكاد تتبع عن الواقع ، ولعل اهم سمات تلك المرحلة هي انعكاس الفلسفة الذاتية على بسيكولوجية الفرد ، كما يتضمن الاحساس بالفرز من المدينة ، وسحقها (ببرودها) فطرية الانسان وانسانيته ، مما يؤدي الى ظهور تناولات متقاربة لدى العديد من الشعراء في هذا المجال كما في « بوئما » (الجرابل) لـ (فلينيكوف) حيث الطائر الحديدی يأكل البشر كرمز لهذه المدينة الزائفة . او (ساشا تشورنی) الذي يقوم باسقاط على اسطورة الطوفان مبيناً أن عصر « الشر » جوهر اساسي في الطبيعة والانسان على حد سواء ، وهو لا يسع لازالهما يقدر ما يحاول اظهار اذليتهما .

وتسيطر الرمزية في هذه المرحلة وحتى بداية العقد الثاني من القرن العشرين متأثرة تأثيراً كبيراً بالفلسفة المثالية والتوجهات الصوفية ، كما تظهر - على استحياء - بوادر الشعر البروليتاري ، منذ التسعينيات للقرن التاسع عشر متمركزة حول الاناشيد والاغاني ، وشحد الهم وتوحيد طاقات « الرفاق » الامر الذي يتضمن منذ اواسط العقد الثاني للقرن العشرين ، هذا العقد الذي شهد حالة واسعة من التشظي والتجريب ، كما شهد تكوين العديد من التيارات والمدارس الأدبية (المستقبلية ، الاكميزمية ، الشعر البروليتاري ، الشعر الفلاحي ، ومن ثم الایماجانزية) .

لقد أثرت ثورة اكتوبر منذ انطلاقتها الاولى على الفن والادب من حيث توجيهه مساره بكليته نحو الشعب ، مع الاصرار على الاسهام الفاعل لابجاد لغة العصر الشوري لتفجير الواقع ورموزه ، والعمل بالطاقة الخلقة القصوى لتدمر العالم القديم .

لذا يرى الباحث السوفيaticي / جيرمونسكي / ان المدارس والتيارات الادبية جمبعها منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر وحتى العشرينات انما ابنتقت عن التوجهات /المودرنية/ والتي يعتبرها جيرمونسكي النهر الاوسع الذي تفرعت عنه هذه التوجهات كرد فعل ضد الواقعية ، وهذا ما يمكن تشخيصه كتجلي لمعطيات مرحلة الانحطاط على تخوم القرن العشرين ، وبين ان الرمزية التي نشأت في فرنسا ، واخذت اتساعها عالياً أكثر من غيرها هي مؤشر يؤكد الامر ، كذا هو الحال بالنسبة للانطباعية ، والتعبيرية في الفن كروافد للاستقبالية التي نشأت في روسيا وایطاليا وكذلك الاكيمزمية في روسيا والكلasicية الحديثة في الغرب والايماجينيزم في انكلترا والاتحاد السوفييتي ، والبنائية في روسيا والمانيا ، وايضاً السوربيالية والدادائية والتكمببية في فرنسا بوجه خاص .. ان الكثير من هذه التيارات والمدارس كانت تظهر بمحظى متقارب واسماء متباعدة لدى الشعوب المختلفة . ويعزى جيرمونسكي هذه الظاهرة الى تنامي الحس الفردي عند الفنان أمام هول احداث العصر باتجاه التعبير عن فلقه الخاص المتميز . مما دفعه للولع بالقصايا الجزئية والشكلية المتعلقة بالامكانات الفرعية ، وتحولها الى منهج بعيد عن الارتباط بالعالم المحيط وقنواته في حومة ابتعاد الفن عن الارتباط بالواقع الموضوعي المادي ، من هنا فان الطابع العام للحركة الشعرية في مرحلة ما قبل الثورة يتسم بحالة البحث عن نموذج ، حالة الطموح والتجريب ، وخلق مسار جديد ، ولذا لم يستطع أي تيار او اتجاه ان يكون المثل الحقيقي لتلك المرحلة ، ولا ان يتمثل آفاقها القادمة وحده ، بل ان مجمل المعطيات الفنية للتجممات والمذاهب والمدارس التي وجدت لها متنفساً في طرائق التعبير لدى مختلف الشعراء ، تشكل بمجموعها سمات الحركة الشعرية اندماجاً .. كذلك بعض تأثيرات التنظيرات الفنية النقدية التي حملت مفارقات صارخة في فهم الفن والجمال عموماً خاصة في اطار علاقة الفن بالواقع . فقد كثر الحديث عن حرية الفنان في اعادة تكوين العالم كما يريد ، وعن استقلال الفن عن الواقع ، لكن بيانات الاتجاهات الادبية لم تستطع ان تعكس اكثر من الطموح ؛ لأن نتاجات الشعراء انفسهم لم تستطع في الواقع الملمي الابتعاد عن الواقع ، وحتى حين حاول بعض الشعراء ذلك افتعالاً قسرياً فإن

□ بانوراما الشعر الروسي □

النتائج كان يعكس - حتى في ذلك في التجربة - مظاهر تخطي الواقع في مرحلة تاريخية محددة من مثل قصائد بريوسوف التجريبية لتجسيد آرائه المعادية لرأيلينين في مقالته (التنظيم العزبي والادب العزبي) ؛ فقد بدت نموذجاً يؤكد ذاك الارتباط ولا يدحضه ، ولم تلبث قصائد بريوسوف بالذات الا ان غدت بعد الثورة مثلاً اكثر وضوحاً من ذي قبل لهذا الارتباط .

من جهة ثانية ساهمت المرحلة التجريبية بدور ايجابي في اطار اغناء التجربة الشعرية فرغم تناقض وتباين الاصوات جرى تجديد جوهري في ايقاع الشعر والتنوع في القوافي ، ومزج للفنون الشعرية كما تطورت حتى بنية الصورة الشعرية ، وارتقت بحدة الوجدانية في الشعر الفناني مما جعله يتتجاوز « البوئما » (1) أحياناً ، كما سعت بعض التوجهات الى تجديد ذاتها وخاصة الرمزية التي تهالكت وغدت كالاختام مما حدا بممثلتها الكبار الى مفادرتها او تعفيتها بنبرة العصر ، كما تنامي تأثير الواقعية والحس الثوري لدى العديد من شعراء مختلف التيارات فانطلقوا في تجديدهم نحو الاعتماد على اللغة الحية وسبر غور الامثال الشعبية وطبع الناس ورصد نفوسهم ومطامحهم ، ولعل جذور التوجه نحو الفلكلور يعود الى ثورة عام ١٩٠٥ التي وضعت الشعراء والفنانين ، على حد سواء أمام هموم الشعب ، ونفسيته ومعاناته . كذلك تأثيرات الحرب العالمية الاولى التي كان وقدها الشعب .

وقد نمت ظاهرة جديدة في علاقة الفن بالجمهور يمكن ان نلاحظها من خلال الحشود الكبيرة في القاعات الضخمة من قبل الجماهير البسيطة لسماع الشعر ، وصدور مجموعات وقصائد توجه بشكل خاص الى الطبقة العاملة عبر عنها غوركي بقوله في احدى مقدمات مجموعاته : « بانها توجه جديد ، وظاهرة معبرة ، انتجتها الحياة الصعبة ، ظاهرة تعبّر بلاغياً عن نمو عقلية القوى البروليتارية » .

ولاستكمال لوحة الشعر ، بعد ان رسم الدارس الاطار ، ووضع الخطوط العريضة ثم بدأ ببعث الحياة في اللوحة التي تمثل كينونة الشعر الروسي ، عرض بایجاز للمدارس والتيارات الادبية التي ظهرت في روسيا منذ اواخر القرن التاسع عشر ، وكانت - كما قال - الارضية التي نمت عليها فيما بعد القصيدة السوفياتية . ومن اولى المدارس كانت المدرسة « الرمزية » التي نشأت في روسيا اواخر القرن التاسع عشر منبثقة عن تحطيم الكلاسيكية ونمو الرومانтика الجديدة ، واعتبر - من خلال تاريخ الادب الروسي ، ومناحي

النقد هناك - أن الشاعر (فلاديمير سالافيف) الأب الروحي للرمزية . وقد عرض الدارس بتسلسل منطقي مبسط لنشوء وارتفاع المدرسة الرومانسية في روسيا .

ثم « الأكميزيه » حيث ظهرت عام ١٩١٢ . قبلها وفي عام ١٩٠٩ كانت مقالات (غاراديتسي) و (غوميليف) الإعلان عن بداية المخاض لولادة هذه المدرسة أو هذا المذهب ، وهي أحدى الاتجاهات الجديدة في الشعر الروسي إنذاك ، حيث قامت على انفاس الرمزية ، كما اعتبرها الدارس - كما زعم - « وليدة الازمة في الجو الثقافي بعد الردة الرجعية التي شهدتها روسيا اثر ثورة عام ١٩٠٥ » .

ومن أشهر الشعراء الأكميزيين إنذاك (ن. س. غوميليف) و (م. غاراديتسي) و (أ. إخماتوفا) و (أوسيب مادلشتم) و (م. كوزمين) و (ف. ناربوف) و (ب. سادوفسكي) وهم مؤسسو الجمعية التي وسمت في الاوساط الادبية إنذاك بـ (ورشة الشعراء الثلاثة والثلاثين) كما اطلق عليهم اسم (الأكميزيه) (٢) نسبة الى آدم ، لأنهم قدسوا الطبيعة الفطرية البسيطة .

بعد ذلك ظهرت « المستقبلية » (الفوتوريزم) ومنشؤوها ايطاليا عام ١٩٠٩ حيث طبع المانييفست الاستقبالي في عشرين آب من نفس العام عبر صحيفة الفيفارو الفرنسية وكان التوقيع برئاسة عميد المدرسة (ف. ت. ماريتي) واعتمدت هذه المدرسة على رفض الارث الثقافي داعية الى ذوق عالي معاصر والى تحرير الالفاظ من أسر مدلولاتها . أما في روسيا فقد ظهرت كشبكة من شعب المدرسة (الموديرنية) ، وكان أول ظهورها في « لينيفراد » ببداية الشاعرة (ي. سيفريانين) تحت عنوان « انفو فوتو ريزم » أي الاستقبالية الذاتية . واهتمام شعراء هذه المدرسة (سيفريانين) و (ايقناتين) و (اوليمبوف) و (غنيسوف) و (دريلسكي) وغيرهم واهتمام اصداراتها (النسور فوق الهاوية) و (مواهب اودونيس) و (الكأس الذي يغلي) .

الشعر البروليتاري :

وقد قسم الدارس موضوعة الشعر البروليتاري الى ثلاث مراحل : المرحلة الاولى منذ عام ١٨٩٠ وحتى نهاية عام ١٩٠٣ وكان يتمحور حول النداء الحماسي للخلاص من نير العبودية والمطالبة بالعدالة الاجتماعية والطموح لبناء المجتمع الحديث .

□ بانوراما الشعر الروسي □

المرحلة الثانية : تبدأ من عام ١٩٠٣ وتتوسّع عام ١٩٠٥ وفيها عمق الصورة ووضوح الرواية الثورية ، والتبّرة الأكثر حدة في ضرورة سقوط النظام الاستبدادي .

المرحلة الثالثة : تبدأ منذ عام ١٩١٣ اي متزامنة مع النهوض الجماهيري الجديد ، وتعيش في مسارها وسط الاحداث الهامة كالحرب العالمية الاولى ، ونورة شباط ، وثورة اكتوبر .

يقول الدارس في ختام عرضه للشعر البروليتاري « .. ورغم ان القصيدة البروليتارية لم تستطع تقديم بدائل جدي كامل من خلال محدوديتها الفنية أمام تسارع الاحداث العظام التي كانت تعصف بالبلاد والتي حاولت صادقة مواكبتها والتعبير عنها ، الا انها ساهمت مساهمة حقيقة في تشكيل خارطة الشعر السوفييتي اللاحق ورسخت الكثير من التقاليد الثورية - خاصة من خلال اعتمادها على الافكار الثورية وتعبيرها عن المهموم الاساسية للجماهير . » (انظر المجلد الاول ص ٤١) .

الشعر الفلاحي :

ولم يفرد له الدارس مساحة اساسية في بحثه انما وضعه هامشا على الشعر البروليتاري في الصفحة / ٢٦ / مبشرًا انه سيبحث مطولا في هذا الشعر لاحقًا لدى دراسته للشاعر (يسينين) ولكنه ذكره بقوله « .. الى جانب الشعر البروليتاري ، هناك توجهات عرفت باسم (الشعر الفلاحي) والذي يمكن اعتبار عام ١٩١١ بداية عملية لتجتمعاته ، و يتميز للتوزع الواضح للتمازج مع الطبيعة وتمجيد حياة الريف والبساطة ومن أشهر ممثليه انذاك (سيرغي كلبتشكوف) و (الكساندر شيريايفينتس) و (نيكولاي كلويف) و (بيوترارشين) ويتعامل الشعر الفلاحي بشكل خاص مع الفلكلور ومعطيات حياة القرية البسيطة النقية ، الامر الذي ادى الى مفارقات غير مقبولة بعد الثورة ، ويمكن ان يكون (سيرغي يسينين) علامه فارقة في هذا المجال خاصة في مجموعته (رادونيتسا) رغم خصوصياته وتميزه عن بقية زملائه شعراء الريف » .

مسار الشعر السوفييتي بعد الثورة البلشفية (١٩١٧ - ١٩٨٠) :

يعمد النقد السوفييتي الى تناول التناحرات الأدبية في اطار تطورها التاريخي معتمدا على المراحل التي تتبعها تأثيراتها (التبادلية) من خلال مجمل عملية سيرورة الادب وحركة

□ بانوراما الشعر الروسي □

الواقع ، ورغم أن التأثير الشكلي (يتمنهج) تارياً في إطار السنوات العشر (العشرينات - الثلاثينات) إلا أن هذا التقسيم ما هو الا برمجة مساعدة ، وحركة الواقع لا تتحدد بهذه الميكانيكية عملياً ، الامر الذي يأخذه النقد السوفيتي بعين الاعتبار موضحاً التداخلات في الحلقات التاريخية هذه أو منعطفاتها التي تتم وفق قنواتها الذاتية والموضوعية بعيداً عن التقويم الزمني المجرد ، وعلى هذا الاساس يمكن ان نتناول مسار الشعر السوفيتي منذ الثورة وحتى الان (بداية الثمانينات) على الشكل التالي :

- ١ - مرحلة ما بعد الثورة (١٩١٧ - ١٩٢١ - ١٩٢٢) .
- ٢ - مرحلة العشرينات .
- ٣ - مرحلة الثلاثينات .
- ٤ - نتاجات الحرب الوطنية العظمى .
- ٥ - مرحلة ما بعد الحرب والخمسينات والستينات .
السبعينات .

وقد زعم الدارس ان تقسيمه هذا ينسجم مع منهجية النقاد والمؤرخين السوفيت من جهة وما اقتضاه مخطط بحثه هذا والذي اعتمد العرض التاريخي الادبي وتحليل أهم معطياته من جهة ثانية وصولاً الى اعتقاده باستكمال اللوحة التي تمثل التجربة الواقعية الاشتراكية في مجال الشعر .

الشعر بعد الثورة :

لما كانت أهم معضلة واجهتها الثورة هي مخلفات النظام البائد وتأثير رواسيه في الوعي الجماهيري ، وكان أول وأهم سؤال تطرحه المرحلة امام المثقفين هو : مع الثورة او ضدّها ؟ مع حكم السوفيات او ضدّه ؟ وقد وقفت غالبية المثقفين (وخاصة بتأثيرات الحالات الارهادية السابقة للثورة) موقفاً ايجابياً من الثورة ، ولكن بتمايزات ومقارفات .
ويمكن ان نستخلص تكثيفاً لهذا الموقف على الشكل التالي :

- ١ - قسم كبير بارك الثورة ومنح موهبته وجهده للشعب (غوركي ، ماياكوفסקי ، بيدني ، يسيينين ، باوك) وهذاك من هلال للثورة ثم اصيب بخيبة أمل بعد حين وغادر الوطن مثل (بالونت) .

□ بانوراما الشعر الروسي □

٢ - قسم رفض الثورة منذ البداية وغادر الوطن مباشرة مثل (فيبيوس ، بونين ، ميريجكوفسكي ، تشيرنوكوف ، شملييف) وآخرون تمهلوا ثم غادروا بعد حين مثل (ريميزوف تسيفيتايغا) .

٣ - وقسم كان متحفظاً ، أو غير متحمس في تقبله أو رفضه للثورة ، فظل يحوم حول موضوعات فلسفية وعاطفية مثل (أخماتوفا ، باسترناك) لكن احساسهم ظل مرتبطة بالشاعر الوطنية . وطرحت بذلك أمام الثورة على الصعيد الفكري مهمة شاقة وعسيرة لشد كل المبدعين حتى أولئك الذين تربت في أعماقهم انماط العيش الاستقراطي لكي يخرجوا من تأثير هذه الشاعر وقد نوه لينين بذلك قائلاً : « المهمة الآن - عملياً - تكمن في أن نعيد أولئك الذين تربوا رأسمالياً خداناً .. لكي يعملوا معنا » .

وقد عكس الشعر عموماً بعد الثورة الازمة الفطرية المتصاعدة من خلال خصوصيتها عبر القوى الابداعية المتباينة ، ومن خلال تناول المبدعين أنفسهم في تجمعات عديدة بسيطة عليها اتجاهان عامان رئيسيان : اتجاه دعائي حماسي تجرببي (الثقافة البروليتارية المستقبلية) واتجاه وجداً غنائياً (وخاصة الشعر الفلاحي) .

مرحلة العشرينات :

وقد تميزت هذه المرحلة بدیناميكية وتنوع غيرين في مجال التشكيلات الأدبية واللامع الشعرية على حد سواء ، لهذا قسم الدارس هذه المرحلة إلى ثلاث مراحل أساسية :

(المرحلة الأولى) : منذ عام ١٩١٧ وتبدى فيها ملامع التاج وعفوية التحرك دون آفاق محددة مع سيطرة الأجراء الرومانطيقية الثورية عموماً واصداء الحرب الأهلية في الشعر وبروز النموذج الكوني للبطل المبالغ به في البداية .

(المرحلة الثانية) : منذ عام ١٩٢٢ وحتى ١٩٢٥ و ١٩٢٦ وتعتبر هذه المرحلة حدوداً لسقوط بقايا الرمزية ، وببداية لسقوط الشكلية عموماً مع ايلاء حماس خاص للتعبير عن الواقع بمعطيات الواقع .

(المرحلة الثالثة) : منذ عام ١٩٢٦ وحتى بداية الثلاثينيات ، وتميز بالخروج النهائي من اسار الشكلية وتياراتها ، واندحار الرمزية و (الايماجينيزمية) (٢) نهائياً ، كما يتزايد

الاهتمام بالتقاليد الشعبية .. اذن فهي مرحلة نضوج التجربة والافادة من التجارب وتحديد ملامع البطل الواقعي مع نضج مماثل في مجال الشعر الفناني (والبالادا) (وهو عمل شعرى اقرب فى صياغته للاهزوجة ذات المنحى الخيالى) .

وبنـه الدارس الى وجود بعض التنويعات الشعرية في اطار التصوير المتعمـد على الارضية الفلسفية .

مرحلة الثلاثينيات :

انخدت اللجنة المركزية للحزب البلشفى قرارا في الثالث والعشرين من نيسان عام ١٩٢٢ بتشكيل تنظيم رسمي يوحد جميع الادباء السوفيت ويلغي بنفس الوقت كافة الشكليات والتجمعات والتشكيلات السابقة ويمكن اعتبار هذا القرار بدءا لنشوء اتحاد الكتاب السوفيت الذي عقد اول مؤتمر له عام ١٩٣٤ ، واقر في نظامه الداخلى البند الذي يعتبر الواقعية الاشتراكية المنهج الاساسي في الادب والنقد ، وطالب الاديب بمعالجة الواقع الحي عبر منظوره التاريخي وتطوره الثوري . وقد ساهمت الصحافة الادبية في التمهيد لهذه التوجهات ثم في تعميقها من خلال الحوارات والمجادلات العديدة حول الواقعية الاشتراكية ، كما جرى جدل واسع حول تقويم النتاجات الثورية السابقة وهنا اعطى ماياكوفسكي القيمة الاصلية ، وتوسيع اعتباره في الادب .

ويدخل الشعر في هذه الحقبة مرحلة التحسـن لخطوات البناء والاستقرار وخلق الانسان الجديد .

ويـنوه الدارـس (د. ابو الشـعر) بـان الشـعر ، ورغم دخـوله عـالم الواقعـية الاشتـراكـية فـانـه لم يـسـتطـع التـخلـص من ظـلال الروـmantـicـity التي حـوطـته في المـراـحل السـابـقة . وقد قـدم نـماـذـج من هـذا الشـعر .

مرحلة الأربعينيات :

لقد خاض الاتحاد السوفيتـي الحرب العالمية الثانية ، وانفـسـ الـادـباء وـالـشـعـراء في المـعرـكة عـبر اـطـارـين رـئـيـسيـين : قـسـمـ منـ الـادـباء وـالـشـعـراء كـرسـوا اوـقـاتـهم للـتـحرـير في الصـحفـ مـعـبرـين عـنـ روـحـ المـرـحلـةـ ، مـانـحـينـ كـلـ جـهـدـهـمـ وـموـهـبـتـهـمـ النـشـرـةـ وـالـشـعـرـةـ لـاجـسـاءـ الـحـربـ .

وقد آخر ساهم عملياً في المعارك على مختلف الجبهات كمراسلين حربيين أو كمشاركيين مقاتلين بمختلف صنوف الأسلحة ، وكثيراً ما كانوا يضعون أنفسهم تحت تصرف الجيش الأحمر للقيام بأي واجب أو مهمات يكلفهم بها . حتى أن ميخائيل شولوخوف كتب في بداية الحرب إلى قيادة لجنة الدفاع الشعبي يقول : اعتبروني مستعداً في أي لحظة للانخراط في صفوف جيش العمال وال فلاحين الأحمر ، للدفاع عن وطني الاشتراكي حتى آخر قطرة من دمائي . وقد بلغ عدد الأدباء والشعراء الذين استشهدوا دفاعاً عن وطنهم السوفيتي إلى أربعينية شهيد أغبلهم من الشعرا .

إن أهم ظاهرة في شعر ستينيات الحرب هي القصيدة الانثانية والتي أصبحت رسالة من الشعراء إلى المقاتلين على شكل أغنية للحرب ، وكان المقاتلون يرددون أغاني الشعرا وهم في وطيس المارك .

لقد ركز الشعر في هذه المرحلة على تأكيد القيمة الإنسانية المتمثلة بالفداء والشهادة وأصبحت / البالادا / هي المسيطرة على جو الشعر ولم تعتمد في هذا الزمن على القصص البطولي فحسب وإنما ابرزت الجانب الوجداني ، كما خطت خطوات عملية في تطوير ملامع بطل الواقعية في الشعر السوفيتي المعاصر .

اضافة إلى ذلك - وفي هذا الجو الثوري الحماسي - برز شكل جديد من إشكال الشعر هو شكل المقطوعة الشعرية التي جاءت على شكل رسالة حيث توجه للقارئ مباشرة ، وأصبحت كوترا أساسياً في القصيدة الأغنية .

الشعر منذ نهاية الحرب وحتى نهاية السبعينيات :

وهنا تناول الدارس عبر لمحات سريعة أهم الشخصيات والتوجهات التي من بها الشعر السوفيتي منذ ما بعد الحرب وقد قسمها إلى قسمين بل مرحلتين الأولى (1945، 1955) والثانية (1955، 1970) حيث جسدت الأولى معانٍ الانتصار وبشرت بالسلام ، وعكسَت آمال واماني الشعوب السوفيتية في حياة الرفاه والاستقلال والحياة الافضل ، ورافقت الثانية عملية البناء التكامل والدخول في مجالات التصنيع ، ورفع الوطن إلى الدرجة العظمى في الترتيب الدولي ، وخففت لهجة الحرب والقوة ، وتبدلَت إلى لهجة انسانية تشوّبها نبرات العاطفة والمحبة والدعة والأمل . وكان لهذه المرحلة بعدها الفلسفى ، وعمقهـ

الموضوعي ، وجادت أكثر ثقافة واستقرارا ، حيث مثلت قصيدة السبعينات قمة الثقافة التي وصل إليها الإنسان ليس في الاتحاد السوفيتي فحسب بل وفي كل أنحاء العالم .

استفرقت هذه الدراسة الفلسفية التاريخية التحليلية لسيرورة الشعر السوفيتي في روسيا فقط منه وستة وتلائين صفحة من القطع الكبير ، أما في الصفحات الكثيرة التي تشكل مجلده الأول فقد ترجم أيمان أبو الشعر لكل الشعراء الروس ، ببليوغرافيا وشعرها مع تقديم نماذج تدخل في اختصاصها للتنفيذ محاافظا على معانيها الدقيقة وجرسها الموسيقي كما هي في لفتها الروسية حيث بلغت صفحات الكتاب / ٦٢٩ / صفحة من القطع الكبير .

هذا الجهد الكبير الذي وضعه الدكتور أيمان أبو الشعر بين يدي القارئ العربي والذي وضع التابع في الصورة المتكاملة للشعر الروسي منذ السيرورة حتى الاستقرار . وجاء علمه اضافة كبيرة للمكتبة العربية في مجالات نقل أداب الشعوب الأخرى . وقد قمت بعرض الكتاب عرضاً أميناً وسريعاً دون تدخل نقدي .

* * *

* كتاب جديد صدر بدمشق من تأليف الدكتور أيمان أبو الشعر ، وهو على ما يبدو المجلد الأول من مجموعة مجلدات ينوي المؤلف أن يصدرها تباعاً عن مجلد الشعر السوفييتي - حسب تقسيماته الجغرافية - والذي أبدع في الفترة الممتدة من عام ١٩٠٠ إلى عام ١٩٨٠.

(١) البوئما : Epic (الملحمة)

(٢) الأدميزمية Adam's (من نسل آدم)

(٣) الإيجيزمية : Futurist (المستقبلون ، التوفيقيون) منهباً أدبياً تكون في الضربيات بعد ثورة التوتير الاشتراكية ، واحتلت به الأوساط الأدبية السوفيتية ، وهو تيار توفيقى ، كان يعتبر مستقبلي آنذاك .

CONTENTS

Editorial Dr. Hussam Al-Khateeb 4

Introduction by Ali Okla Ersan 6

Studies in Drama :

Sign Dynamism in Drama by Gendrike Hontrel
tr. by Dr. Omer Corieh 11

Mime and pantomime by Ryad Esmat 43

Introduction to Jean Genet's Drama
by Dr. Ahmad Deeb Sha'abo 51

Chickou's Teachings - by yeuginy Sedorou
tr. by Abdel - Raheem Abo Thikra 84

Artistic and Objective Dimensions in Chickov's Plays
by Ahmad Ali Al-Hamadani 90

PIAYS :

In The Darkness of The Deep Valley - by G. M. Seinge
tr. by Dr. Adil Abdulla 101

The Mourning - by James Richardson
Tr. by Dr. Sulaiman Mohamed Ahmad 122

Literary Panorama :

In The Shadows of new books by Ameera Arafat 141

The Panorama of Russian Poetry by Waleed Mshaweh 148

AL-ADAB AL-AJNAWIYYA

(*Foreign Literature Quarterly*)

NO. 50 — VOL. 14 — WINTER 1987

Responsible Director:

ALI OKLA ORSAN

Editor - in - Chief

Dr. HUSSAM AL-KHATEEB

Editorial Board:

Dr. Nadia Khost

Mr. Elias Bdeiwi

MAHMOUD FALLAHAH

AL-ADAB AL-AJNAABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

No. 50 - Vol. 14 - Winter 1987



**العدد القادم :
عدد خاص بالأدب الهندي**